

**T.C.**  
**MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ**  
**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANASANAT DALI**  
**KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI**

**MİTHATCAN ÖCAL'IN "MASCHINENANGST II" ADLI ORKESTRA**  
**ESERİNİN FORM, ORKESTRASYON VE BESTECİLİK TEKNİĞİ**  
**PERSPEKTİFLERİNDEN ANALİZİ**  
**İLE**  
**YAYLILAR ORKESTRASI İÇİN "BRANCUSİ"**

**1. Cilt**  
**(Yüksek Lisans Eser Metni)**

**Hazırlayan:**  
**20202311015 Akın KİLİS**

**Danışman:**  
**Prof. Dr. Özkan Manav**

**İstanbul - Haziran 2023**

## İÇİNDEKİLER

|   |           |
|---|-----------|
| ÖNSÖZ.....  | iv        |
| ÖZET.....   | v         |
| ABSTRACT.....   | vi        |
| <b>1. GİRİŞ.....</b>  | <b>1</b>  |
| 1.1 Çalışmanın Amacı.....   | 1         |
| 1.2 Çalışmanın Kapsamı.....   | 1         |
| 1.3 Çalışmanın Yöntemi.....   | 1         |
| <b>2. MİTHATCAN ÖCAL KİMDİR?.....</b>   | <b>2</b>  |
| 2.1 Özgeçmişi ve Besteciliğe Bakışı.....  | 2         |
| 2.2 Ses Ortamlarına Göre Sınıflandırılmış Yapıtları.....                        | 3         |
| 2.3 Ödülleri ve Bursları.....   | 7         |
| 2.4 Yapıt Siparişleri.....  | 7         |
| 2.5 Yapıtlarının Seslendirildiği Festivaller.....                               | 8         |
| 2.6 Besteci Kimliği.....  | 8         |
| 2.7 İstanbul Besteciler Kolektifi ( <i>Istanbul Composers Collective</i> )..... | 10        |
| 2.8 Mithatcan Öcal'ın Yaratıcılık Evreleri ve <i>Maschinenangst II</i> .....    | 15        |
| 2.9 Mithatcan Öcal ile Söyleşi.....   | 19        |
| <b>3. MASCHINENANGST IP'NİN ANALİZİ.....</b>                                    | <b>23</b> |
| 3.1 Orkestra Kadrosu.....   | 23        |
| 3.2 <i>Maschinenangst IP</i> 'nin Esin Kaynakları.....                          | 28        |
| 3.2.1 Bestecinin Program Notu.....  | 28        |
| 3.3 Yapıtın Formu ve Ses Tasarımı.....  | 29        |
| 3.3.1 1. Bölme.....   | 32        |
| 3.3.2 2. Bölme.....   | 40        |
| 3.3.3 3. Bölme.....   | 50        |
| 3.3.4 4. Bölme.....   | 55        |

|   |     |
|---|-----|
| 3.3.5 5. Bölme.....   | 65  |
| 3.3.6 6. Bölme.....   | 80  |
| 3.3.7 7. Bölme.....   | 86  |
| 3.3.8 8. Bölme.....   | 96  |
| 3.3.9 9. Bölme.....   | 100 |
| 3.3.10 10. Bölme.....   | 110 |
| 3.3.11 11. Kodetta.....   | 113 |
| 3.4 Çalgılama Teknikleri Perspektifinden <i>Maschinenangst II</i> .....                             | 115 |
| 3.5 Orkestrasyon Teknikleri Perspektifinden <i>Maschinenangst II</i> .....                          | 122 |
| 3.6 <i>Maschinenangst I</i> 'nin Müzik Dili ve Bestecilik Teknikleri.....                           | 124 |
| 3.7 <i>Maschinenangst I</i> 'nin Başka Bestecilerin Eserleriyle Benzerlikleri.....                  | 125 |
| 3.8 Mithatcan Öcal'ın Kendi Eserlerinden Yaptığı Alıntılar.....                                     | 127 |
| 3.9 <i>Maschinenangst I</i> 'de Farklı Müzik Kültürlerine ve Geleneklerine Yapılan Göndermeler..... | 134 |
| 4. SONUÇ.....   | 135 |
| 5. KAYNAKÇA.....  | 137 |
| 6. ÖZGEÇMİŞ.....  | 139 |

**EK – Mithatcan Öcal, *Maschinenangst II* (partisyon)**

## ÖNSÖZ

Mithatcan Öcal dünya genelinde aldığı ödüller ve icra edilen eserleriyle adını duyurmuş bir besteci olmasının yanı sıra, kendisi gibi aynı yollardan geçen genç bestecilere yol gösteren bir mentordur. Öcal, akademik otoriteler arasındaki resmiyeti tasvip etmez, resmi aurayı kendi davranışlarında barındırmayı tercih etmez ve genç kuşaklara aslında bir mentordan çok bir ağabey gibi davranmayı benimser. Besteciliğin usta çırak ilişkisi bağlamında meyvelerini verdiğine ve verimli bir ortamda pişmekle alakalı olduğuna inanır. Kendisiyle yolumuz Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuarı'nda kesişmiş ve Mithatcan Öcal diğer genç bestecilere dokunduğu gibi benim de elimden tutmuştur. Bu durum, Öcal'ın içinde yer aldığı İstanbul Besteciler Kolektifi'nin diğer üyeleri için de geçerlidir.

Zaman içerisinde kendisiyle olan ilişkimiz dostluğa evrilmiş, eserlerimizi diğer bir dostum Emircan Pehlivan'ın da olduğu aynı ortamlarda üretir olmuş, birbirimizin eserleri hakkındaki görüşlerimizi her daim paylaşmışızdır. Bu çalışmanın odağında yer alan eserin ilk seslendirilişini bestecisiyle yan yana, 5 Kasım 2022'de Köln'de WDR Senfoni Orkestrası'ndan dinleyebildiğim için çok mutluyum. Araştırma konusu seçerken değerli hocam Prof. Dr. Ali Özkan Manav'a danışmaya gittiğimde kendisi, bana yanıbaşımdaya duran dostum, büyük besteci Öcal'ın bu eserini seçmemi tavsiye etti. Birçok kez konu olarak seçilmiş eserler hakkında yeni bir araştırma yapmak yerine, akademik hayata bu genç besteci üzerine yapılmış bu ilk incelemeyi kazandırmaktan gurur duyduğumu söylemek isterim.

Bu araştırma vesilesiyle, bu önsözde adlarını saydığım kişilerin yanı sıra İstanbul Besteciler Kolektifi'nin tüm üyelerine, besteci kişiliğimin oluşumunda bugüne kadar sağladıkları önemli katkıları, emekleri ve tavsiyeleri için teşekkür ederim.

Akın KİLİS  
Haziran 2023

# MİTHATCAN ÖCAL'IN “MASCHINENANGST II” ADLI ORKESTRA ESERİNİN FORM, ORKESTRASYON VE BESTECİLİK TEKNİĞİ PERSPEKTİFLERİNDEN ANALİZİ İLE YAYLILAR ORKESTRASI İÇİN “BRANCUSI”

## ÖZET

Bu çalışma, Mithatcan Öcal'ın orkestra için bestelediği *Maschinenangst II* adlı yapıtını konu almaktadır. Yapıtın detaylı analizi öncesinde, Öcal'ın bestecilik kariyeri, bestecilik üslubunun zaman içinde sergilediği değişimler, birbiriyle bağlantılı yapıtları, yapıtları arasında birleştirici görev üstlenen ortak konular, besteciliğinin dönüşüm sürecinde ve şu anki bestecilik anlayışı özelinde etkilendiği besteciler, *Maschinenangst II* özelinde paralellik kurduğu besteciler, kendi yapıtlarına yaptığı göndermeler gibi konulara değinilmiştir. *Maschinenangst II*'nin analizi kapsamında eserin formu incelenmiş, çalgılama ve orkestrasyon teknikleri (doku karşıtlıkları, tını formasyonları, çalgı gruplarının ilişkileri, çalım teknikleri) ile bestecilik tekniklerine yönelik kapsamlı bir analiz sunulmuştur. Analiz bölümünde, geleneksel müziklerden ve çağdaş bestecilerin yapıtlarından izler taşıyan kesitlere ilişkin açıklamalar da sunulmuştur. Bu eser metni ile birlikte, yazarın yaylılar orkestrası için *Brancusi* adlı eseri de yüksek lisans diploma çalışması olarak sunulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Mithatcan Öcal, Çağdaş Müzik, Yeni Müzik, Çağdaş Türk Bestecileri, 21. Yüzyıl Müziği, Senfonik Müzik, *Maschinenangst II*, Orkestrasyon, Genişletilmiş Çalım Teknikleri, Istanbul Composers Collective (ICC), İhsan Oktay Anar.

# ANALYSIS OF MİTHATCAN ÖCAL’S ORCHESTRAL WORK “MASCHINENANGST II” FROM THE PERSPECTIVES OF FORM, ORCHESTRATION AND COMPOSITIONAL TECHNIQUE AND “BRANCUSI” FOR STRING ORSCHESTRA

## ABSTRACT

This study focuses on Mithatcan Öcal’s *Maschinenangst II* composed for orchestra. Prior to a detailed analysis of the work, Öcal’s compositional career, the changes in his compositional style over time, the interconnections of his works, some common themes and motives acting as a unifier between his works, the composers he has been influenced by in his formation and in his current compositional thought, the composers influencing *Maschinenangst II*, and his self-references to his own works have been examined. Within the scope of the analysis of *Maschinenangst II*, the form of the work is analyzed, and a comprehensive analysis of the instrumentation and orchestration techniques (textural contrasts, timbral formations, relationships of the instrumental groups, performance techniques) and compositional techniques is presented. The analysis chapter also includes subchapters offering accounts of influences from traditional musics and from certain works of contemporary composers. Alongside with this analytical study, the author’s *Brancusi* for string orchestra is also presented as a master’s diploma work.

**Keywords:** Mithatcan Öcal, Contemporary Music, New Music, Contemporary Turkish Composers, 21st Century Music, Symphonic Music, *Maschinenangst II*, Orchestration, Extended Performance Techniques, Istanbul Composers Collective (ICC), İhsan Oktay Anar.

# 1. GİRİŞ

## 1.1 Çalışmanın Amacı

Son dönem orkestral yapıtlarından biriyle bu çalışmanın odağına yerleşen Mithatcan Öcal, genç yaşına rağmen dünya genelinde geniş bir coğrafyada adını duyurmuş bir bestecidir. Bu çalışmanın amacı, mercek altına alınan *Maschinenangst II* adlı yapıtı aracılığıyla Mithatcan Öcal'ın besteci kimliğinin ve üretiminin Türkiye'nin akademik müzik hayatında konu edinilmesini sağlamak ve aralarında bu çalışmanın yazarının da yer aldığı yeni besteci kuşaklarına esinleyici bir perspektif ve vizyon sunmaktır.

## 1.2 Çalışmanın Kapsamı

Özgeçmişi, ses ortamlarına göre sınıflandırılan yapıtları, kazandığı ödüller ve burslar, yapıtlarının seslendirildiği festivallere ilişkin ön bilgiler verildikten sonra, Mithatcan Öcal'ın besteci kimliği, esin kaynakları, müziğinde başvurduğu teknikler ve müziğinin zaman içinde gösterdiği değişimler genel bir çerçeve içinde açıklanmıştır. Çalışmanın ana gövdesini oluşturan bölümde ise *Maschinenangst II* adlı orkestral yapıtın kapsamlı bir analizi sunulmuştur. Analiz bölümü yapıtın formuna, çalgılama, orkestrasyon ve bestecilik tekniklerine odaklanan alt bölümlerin yanı sıra, yapıtta farklı müzik kültürlerine/geleneklerine yapılan göndermelere ilişkin de bir alt bölüm içermektedir.

## 1.3 Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada müzik tarihi, müzik estetiği, bestecilerin sanat ve dünya görüşleri, kişisel üslupları, esin kaynakları ve bestecilik kuramları üzerine yerleşen bir ön incelemenin ardından geniş ölçüde müzik analizi tekniklerinden yararlanılmıştır. Mithatcan Öcal'ın besteci kimliğinin oluşumu ile *Maschinenangst II* adlı yapıtın analizi, birbirleriyle çapraz ilişkiler kuran bölümler ve alt bölümler altında tasnif edilerek ele alınmıştır.

## 2. MİTHATCAN ÖCAL KİMDİR?

### 2.1 Özgeçmişi ve Besteciliğe Bakışı

Türkiye’de ve dünya genelinde adını yapıtlarının seslendirildiği konserler ve festivaller, aldığı siparişler ve kazandığı ödüllerle duyurmuş olan Mithatcan Öcal İstanbul’da yaşayan bir serbest besteci ve doğaçlamacıdır.

1992 yılında İskenderun’da dünyaya gelmiştir. Müzik çalışmalarına 10 yaşından itibaren aldığı keman dersleriyle başlayan Öcal, iki yıl süren keman eğitimi sonunda ilk konserini Orta Doğu Teknik Üniversitesi Senfoni Orkestrası ile vermiş, 2009 yılında Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın yarı zamanlı keman bölümüne girmiştir. Yalova Şehit Osman Altinkuyu Anadolu Lisesi’nin Fen Bölümü’nde öğrenim gördüğü yıllarda Gonca Bilget’le keman, Mehmet Ali Uzunselvi ile kompozisyon çalışmalarını sürdüren Mithatcan Öcal, eşzamanlı olarak ODTÜ Kürek Takımı’nda Türkiye dereceleri yapan bir sporcu oldu, milli takımda yer aldı. 2011-2014 yıllarında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın Kompozisyon Sanat Dalı’nda öğrenim gördü, Ahmet Altınel ve Mehmet Nemutlu ile kompozisyon çalıştı.<sup>1</sup> Öte yandan bu okuldan ve herhangi bir müzik okulundan mezun olmadı ve besteciliğe dair teknik bilgilerini geniş ölçüde, akademiden bağımsız olarak kendisine gönüllü olarak yardımcı olan Mehmet Ali Uzunselvi ve Emre Dündar’dan edindi. Onlarla yaptığı işbirliği sonucunda, birkaç yıl içinde kâr amacı gütmeyen bir yeni müzik organizasyonu olan İstanbul Besteciler Kolektifi (*Istanbul Composers Collective*) kuruldu.

Çağdaş müzik kompozisyonunun tüm gündeminin, yeni tekniklerin, yeni estetik arayışların sıkı bir takipçisi olan Mithatcan Öcal, geleneğin tüm bilgi ve estetiğine de şiddetle tutkundur. Öcal’a göre, besteci için her türlü kompozisyon malzemesi, hayal ettiği müzikal fanteziyi yaratmak için bir araçtır. Dolayısıyla her türlü çağdaş ya da geleneksel teknik, belli bir döneme özgü klişeler ve bu klişelerin parodileri, dizisel, spektral, modal, tonal ve ritmik öğeler gibi tüm teknik ve estetik gereçler bestecinin

---

<sup>1</sup> <https://sesinyolculugu.com/festivaller/4-2/4-konser/> (Erişim tarihi: 7 Haziran 2023)  
<https://sesinyolculugu.com/festivaller/6-2/3-konser/>. (Erişim tarihi: 7 Haziran 2023)



kullanımına açıktır. Mithatcan Öcal pek çok farklı üslup ve yaklaşımın bireşimiyle ürettiği müziğinin eklektisizmden uzak, kendi başına ayakta durabilen bir bütün olabilmesi için çok ciddi emek gerektiren uzun bir çalışma süreciyle bireysel tekniklere ve özgün bir müzikal kimliğe odaklanır. Kendisini “müziğin dayattığı katı kurallara teslim olmuş bir mürit”<sup>2</sup> olarak tanımlayan Öcal, bestecilik sanatının zanaat kısmını, günümüzde çoğu zaman içi müzikdışı kavramlarla doldurulan “sanat” kavramının önüne koyar. Müziğin renkli tarihine kendi fantezilerini eklemeyi amaçlayan besteci, müziği reddetmek, yenilemek, devirmek, parçalamak, yapıbozuma uğratmak, kavramsal bir bağlama oturtmak gibi yaklaşımları tatsız bulur.<sup>3</sup>

Besteci, İstanbul Besteciler Kolektifi ile sık sık gerçekleştirdiği doğaçlama ve arşivleme çalışmalarının yanı sıra, halen akademilerden bağımsız olarak besteciliği meslek edinmek isteyen yeni nesil bestecilerle gönüllü olarak bilgi alışverişinde bulunmaktadır.<sup>4</sup>

## 2.2 Ses Ortamlarına Göre Sınıflandırılmış Yapıtları<sup>5</sup>

### Opera

**Defekt (Bir Fezâ Macerası) (2022-23) 60”**

4 solist, kukla oyuncular ve geniş topluluk için iki perdelik opera

2.0.2.2 / 2.0.1.0 / timpani / 3 vürmalı / arp / çelesta / 3.2.2.1

ilk sahnelenme/seslendiriliş: 8.6.2024; Kassel Devlet Operası ile Münih Bienali’nde sahnelenmek üzere programa alınmıştır.

### Orkestra

**Alessandro Perevelli: Pereveli Hacı İskender Efendi (2018) 25”**

3.3.3.3 / 4.3.3.1 / 3 vürmalı / glass harmonica (amp) / piyano-çelesta / arp / yaylılar (16.14.12.10.5)

Peter Rundel yönetimindeki Deutsches Symphonie-Orchester tarafından Berlin’de kaydedilmiştir.

<sup>2</sup> <https://www.mithatcanocal.info/> (Erişim tarihi: 7 Haziran 2023)

<sup>3</sup> <https://www.mithatcanocal.info/> (Erişim Tarihi: 7 Haziran 2023)

<sup>4</sup> <https://www.mithatcanocal.info/> (Erişim tarihi: 7 Haziran 2023)

<sup>5</sup> [https://www.mithatcanocal.info/\\_files/ugd/4fc5f3\\_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbbc4c.pdf](https://www.mithatcanocal.info/_files/ugd/4fc5f3_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbbc4c.pdf) (Erişim tarihi: 7 Haziran 2023)

**Maschinenangst (2019) 20''**

1.2.2.0 / 1.0.1.0 / 2 vurmali / elektrikli klavye / hazirlanmis arp / 2 yayli dortlu ve hazirlanmis kontrbas

ilk seslendirilish: 28.1.2020; Ensemble Risonanze Erranti – Peter Tilling, sef

**AMAT (2020) 22''**

yaylilar orkestrasi icin

6.5.4.4.2 / 4 trombon

ilk seslendirilish: 6.5.2021; Munchener Kammerorchester – Duncan Ward, sef

**Sergi ve Koda (2021) 14''**

uflemeli orkestrasi icin

3.3.4.4 / 4.3.3.1 / timpani / 3 vurmali / 2 arp / kontrbas

ilk seslendirilish: 10.11.2021; Gedik Filarmoni Orkestrasi – Orhun Orhon, sef  
CRR Konser Salonu, Istanbul

**Maschinenangst II (2022)\* 18''**

3.3.3.3 / 4.3.3.1 / timpani + 3 vurmali / piyano / arp / yaylilar (14.12.12.10.8)

ilk seslendirilish: 5.11.2022; WDR Sinfonieorchester Koln – Emilio Pomarico, sef  
Philharmonie Koln

\* Besteci tarafından 2020 yılında bestelenen yapıtın yeniden bestelenişidir.

**Oda Topluluğu****Şıvgın (2010) 10''**

10 muzisyen icin

1.1.1.1 / 1.0.0.0 / vurmali / 2.1.1.0

ilk seslendirilish: 12.11. 2014; Court-Circuit Ensemble – Julien Leroy, sef  
ISCM New Music Days, Wroclaw

**Üngüjin (Hommage a Xenakis) (2011-12) 12''**

12 muzisyen icin

1.1.1.0 / mandolin, gitar / vurmali / piyano / arp / 1.1.1.0

ilk seslendirilish: 17.05.2013; Nieuw Ensemble – Jussi Jaatine, sef  
Muziekgebouw Amsterdam

**A Little Horror Music (2014) 10''**

blokflutler ve paetzoldlar icin

ilk seslendirilish: 27.5.2014; Prime Recorder Ensemble – Antonio Politano, sef  
Unerhorte Musik Berlin

**Pera Berbangê (Arpeggio Ante Lucem) (2014) 20''**

14 muzisyen icin

1.1.1.1 / 1.1.1.0 / vurmali / piyano / 2.1.1.1

ilk seslendirilish: 20.3.2015; Lemanic Modern Ensemble – William Blank, sef  
Archipel Festival, Geneva

**Belt of Sympathies (2016) 30''**

15 müzisyen için

1.1.2.1 / 1.0.1.0 / 2 vurmali / piyano-çembalo / 2.1.1.1

ilk seslendiriliş: 27.9.2016; Collegium Novum Zürich – Emilio Pomarico, şef  
Tonhalle Zurich**Birds with Beards (2017) 15''**

15 müzisyen için

1.0.1.1 / 1.1.1.0 / 2 vurmali / 2 piyano / 2.1.1.1

ilk seslendiriliş: 7.6.2019; Ensemble Musikfabrik – Enno Poppe, şef  
Prinzregententheater**Oda Müziği****Sotto Voce (2012) 8''**

klarnet, vibrafon ve arp için

**Yine Bir Gül Nihal (2015) 3''**

flüt, klarnet, piyano, keman, viyola ve viyolonsel için

ilk seslendiriliş: 22.12.2015; Ergon Ensemble

Bilgi Yeni Müzik Festivali 7, İstanbul 2015

**Love is Poison (2015) 5''**

obua, yaylı üçlü ve canlı elektronikler için

ilk seslendiriliş: 20.8.2015; Ensemble SurPlus

Schloss Solitude, Stuttgart

**Countless Shades of Blues (2016) 8''**

flüt, obua, saksofon, akordeon, viyolonsel ve kontrbas için

ilk seslendiriliş: 27.08.2017; Pre-Art Ensemble

Novalis Festival, Zagreb

**Non est Dolor Sicut Dolor Meus (2017) 5''**

viyolonsel, kontrbas ve gong için

ilk seslendiriliş: 17.2.2017; Eric-Maria Couturier, Nicolas Crosse, Victor Hanna

Bilgi Yeni Müzik Festivali 8, İstanbul 2017

**Ein Musikalischer Spass (Harmonious Joy of Textural Pleasure) (2017) 20''**

flüt, klarnet, piyano, vurmali, 2 keman, viyola, viyolonsel

**Avis Nocturna (2017) 4''**

kamuşlu beşli için

Pan Festival 2017

Muziekgebouw Amsterdam

**Harman Sokak (2021) 14''**

klarnet ve yaylı dördü için

Schleswig-Hölstein Müzik Festivali  
ACO Thormanhalle, Büdelsdorf

**Harman Sokak II** (2022) 13”  
yaylı dörtlü için  
Wittener-Tage für Neue Kammermusik

**Mehmet Ali Uzunselvi Hazretleri İçin Müzikal Bir Anıt\*** (2022) 14”  
(Ein musikalisches Denkmal für Seine Exzellenz Mehmet Ali Uzunselvi)  
iki klarnet, fagot, vurmaları, keman, viyola, viyolonsel  
ilk seslendiriliş: 22.8.2022; Ensemble Reflektor – Bar Avni, şef  
Schleswig-Holstein Müzik Festivali  
ACO Thormanhalle, Büdelsdorf

### **İnsan Sesi / Aktris ve Topluluk**

**Les Paroles Autour de La Musique** (2013) 8”  
bariton, klarnet, saksofon, trombon, vurmaları ve viyolonsel için  
ilk seslendiriliş: 2.9.2013; Benjamin Alunni, bariton  
Namascae Lemanic Modern Ensemble – Elena Schwarz, şef  
Voix Nouvelles Royaumont, Paris bölgesi

**Censored** (2017) 30”  
aktris, 3 kadın vokal ve topluluk için  
1.0.2.0 / 0.1.1.0 / piyano / vurmaları / aktris / soprano, mezzosoprano, alto / 1.1.1.1  
ilk seslendiriliş: 27.10.2017; KlangForum Heidelberg – Walter Nussbaum, şef  
Diktaturen-Festival  
Universität Heidelberg

### **Solo Çalgı**

**Parachesis I** (2012) 8”  
klarnet için  
ilk seslendiriliş: 12.9.2014; Oleg Tanstov, klarnet  
Tchaikovsky City, Rusya

**Parachesis II** (2013) 8”  
piyano için  
ilk seslendiriliş: 24.3.2013; Ian Pace, piyano  
London Ear Festival

**Parachesis III** (2013) 3”  
obua için

**Parachesis IV** (2013) 5”  
mikrotonal gitar için  
ithaf: Tolgahan Çoğulu

**Parachesis V (2015) 10''**  
bas paetzold için

### **2.3 Ödülleri ve Bursları<sup>6</sup>**

- 2012* Nieuw Ensemble'in Türk Bestecileri Yarışması, 1.lik ödülü
- 2013* Gaudeamus Muziekweek ile Voix Nouvelles Royaumont'un konuk sanatçısı
- 2013* London Ear Festival'in Bestecilik Yarışması, 1.lik ödülü
- 2013* Voix Nouvelles Royaumont bursiyeri
- 2014* Moskova Çağdaş Müzik Topluluğu, Yaz Akademisi bursiyeri
- 2015* Akademie Schloss Solitude, Yaz Akademisi bursiyeri
- 2018* Akademie der Kunste Berlin bursiyeri
- 2018* Calefax Reed Quintet'in Bestecilik Yarışması, 1.lik ödülü
- 2019* Ernst von Siemens Müzik Vakfı Bestecilik Ödülü
- 2021* Paul Hindemith Ödülü

### **2.4 Yapıt Siparişleri<sup>7</sup>**

- 2014* Prime Recorder Ensemble'in siparişi
- 2015* Namascae Lemanic Modern Ensemble için Archipel Festivali'nin siparişi
- 2016* Collegium Novum Zürich için Landis & Gyr Vakfı'nın siparişi
- 2017* KlangForum Heidelberg için Ernst von Siemens Vakfı'nın siparişi
- 2020* Ensemble Risonanze Erranti için Ernst von Siemens Vakfı'nın siparişi
- 2020* Musik der Zeit festivali için WDR Sinfonieorchester'in siparişi
- 2020* Ensemble Lux ve Ensemble Adapter için Ernst von Siemens Vakfı siparişi
- 2021* Münchener Kammerorchester için Forberg-Schneider Vakfı siparişi
- 2021* Schleswig-Holstein Müzik Festivali siparişi
- 2021* Üflemeli orkestrası için Gedik Filarmoni Orkestrası'nın siparişi
- 2022* Arditti Yaylı Dörtlüsü için Witten Festivali siparişi
- 2022* Theater Kassel ve Münchener Biennale'in opera siparişi

<sup>6</sup> [https://www.mithatcanocal.info/files/ugd/4fc5f3\\_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbbc4c.pdf](https://www.mithatcanocal.info/files/ugd/4fc5f3_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbbc4c.pdf) (Erişim tarihi: 7 Haziran 2023)

<sup>7</sup> [https://www.mithatcanocal.info/files/ugd/4fc5f3\\_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbbc4c.pdf%20\(Eri%C5%9Fim%20tarihi:%2029%20Aral%C4%B1k%202022\)](https://www.mithatcanocal.info/files/ugd/4fc5f3_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbbc4c.pdf%20(Eri%C5%9Fim%20tarihi:%2029%20Aral%C4%B1k%202022)) (Erişim tarihi: 7 Haziran 2023)

## 2.5 Yapıtlarının Seslendirildiği Festivaller

- 2010 Sesin Yolculuğu 3, İstanbul
- 2012 Gaudeamus Muziekweek, Utrecht
- 2012 Turkey Tomorrow, Amsterdam
- 2013 London Ear Festival, London
- 2013 Sesin Yolculuğu 5, İstanbul
- 2014 ISCM World Music Days, Wroclaw
- 2015 30 More!, Toronto
- 2015 Festival Archipel, Geneva
- 2015 Bilgi Yeni Müzik Festivali 7, İstanbul
- 2017 Bilgi Yeni Müzik Festivali 8, İstanbul
- 2017 Novalis Festival, Croatia
- 2017 Sesin Yolculuğu 10, İstanbul
- 2017 Diktaturen-Festival, Heidelberg
- 2017 Pan Festival, Amsterdam
- 2019 Agora Artes, Berlin
- 2020 Musik der Zeit, Köln
- 2020 Now! Festival, Essen
- 2021 Schleswig-Holstein Müzik Festivali, Büdelsdorf
- 2022 Wittener Tage für neue Kammermusik
- 2022 Musik der Zeit, Köln
- 2022 Schleswig-Holstein Müzik Festivali, Büdelsdorf

## 2.6 Besteci Kimliği

Mithatcan Öcal'ın beş yıla erişen süreyle öğrenim gördüğü Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı gibi okullardan aldığı eğitimin ardından kesin bir kararla akademik eğitim-öğrenimini sonlandırmış olması bir genç bestecinin bestecilik serüveni açısından sıradışı bir durumdur. Öcal, 2014-15'lerden bu yana bestecilik altyapısını besteci dostları ile gönüllülüğe dayanan bir ortamda oluşturmaktadır. Ona göre bir okul, bir ekol, bestecilik eğitimi almak için yeterli bir mekân olabilmeye birlikte, aynı

meslek üzerine düşünen, kendilerini müzik yazmaya adanmış meslektaşların birbirleriyle paylaştığı bilgiler, kaynaklar, notalar, fikirler, birbirlerinin müziklerine getirdikleri yorum ve eleştiriler sonucu ortaya çıkan kolektif bilinç, müfredatı olmayan, sınırları çok geniş ufuklara açılabilen eşsiz bir imkândır. Öcal, kendi bakış açısına göre bir zanaat olan besteciliğe ilişkin teknik birikimi elde etme yöntemini, bu zanaatı öğrenmeye, bu mesleği icra etmeye gönül veren birçok genç besteciye önerir.

Bir besteci beste yapmaya başladığında, üretim süreci boyunca bilmesi, uyması gereken kurallarla karşılaşır. Bestecilik eğitimi boyunca bu kuralları öğrenerek bestecilik altyapısını güçlendirmelidir. Müziğin geçmişten günümüze getirdiği gelenek birikiminden alınan derslerin ışığında besteci, üretimine altyapı oluşturmalıdır. Mithatcan Öcal, bu incelemenin ilerleyen aşamalarında göreceğimiz gibi geleneği ve onun ortaya koyduğu (kendi deyiimiyle) “müzik kanunlarını” çok önemser ve bu kanunlara dayanan müzikal işçiliğini tüm yapıtlarında gözler önüne serer. İçinde yaşadığımız çağda bir bestecinin veya besteci adayının bu kapsamda güçlü bir temele önem vermemesi yaygın olarak gözlemlenmektedir. Öcal’a göre bunun sebeplerinden biri bestecinin teknik altyapıya sahip olmayı önemsememesi olabilirken, diğer bir sebep de günümüz Avrupasında besteciliğin toksik maskülen bir hal almış olduğunu düşünen ve bestecinin bir Tanrı figürü olarak görülmesini eleştiren bir anlayışın da yeşermeye başlamasıdır.<sup>8</sup>

Öcal’ı dikkate değer bir besteci yapan etkenler arasında, geniş ölçüde otodidakt bir besteci olması, bestecilerin meslektaşlarıyla bilgi alışverişine girmesi gerektiğini şiddetle savunması ve geleneğe son derece büyük bir saygı duyuyor olması ilk elden sıralanabilir. Armoni, kontrpuan, orkestrasyon, enstrümantasyon gibi alanlara son derece titiz yaklaşan Öcal’ın, çalgıların karakterlerini, kapasitelerini, sınırlarını bu denli yakından tanımasını sağlayan etmenlerden biri de doğaçlamacı kimliğidir. Kocaeli Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda keman öğrenimi gören Öcal, besteciliğe yönelmesinin ardından kurucu üyelerinden biri olduğu İstanbul Besteciler Kolektifi bünyesinde, kolektifin diğer üyeleriyle birlikte doğaçlama üzerine pek çok

---

<sup>8</sup> Yazarın besteciyle İstanbul Besteciler Kolektifi’nin buluşma mekânı olan kafelerde yapmış olduğu kişisel görüşmelerden.

çalışma yapmış, doğaçlamaya dayalı konserler vermiştir.<sup>9</sup> Bu doğaçlamalarda bestecinin birçok farklı çalgıyı da bizzat deneme fırsatı olmuş, bu durum Öcal'ın besteciliğini önemli ölçüde beslemiştir. Kolektif'in doğaçlama araştırmaları ve icraları sonucu elde ettiği müzikal fikirler, buluşlar, esinlenmeler grubun tüm üyelerinin ortak materyali olarak kendi üretimlerine de katılmaktadır. Şüphesiz Öcal da bu birikim havuzunda yeşeren müzikal fikirlerden beslenmekte, onları yapıtlarına yansıtmaktadır. Bu noktada İstanbul Besteciler Kolektifi'ne biraz daha yakından bakalım.

## 2.7 İstanbul Besteciler Kolektifi (*Istanbul Composers Collective*)

Mithatcan Öcal'ın kurucu üyelerinden olduğu İstanbul Besteciler Kolektifi, üyeleri arasında materyal, fikir, bilgi paylaşımı yapmasının yanı sıra dışarıya açık seminerler de vermektedir. Seminerlerini ve doğaçlama konserleriyle ulaştıkları kitle müzisyenlerle sınırlı olmadığı gibi, konserlerinin ardından dinleyicilerle aralarında çoğu kez interaktif bir iletişim gelişir. Bu iletişimin ana teması, kolektiflerinin işleyiş mekanizması ve doğaçlamanın günümüz müziğindeki yeri üzerinedir. İnteraktif etkileşim sürecinde dinleyiciye doğaçlama müziği nasıl bulduklarına dair sorular soran kolektif, dinleyicinin –müzisyen olmayan, müzikle uzak-yakın ilişkisi bulunmayan kişilerin– düşüncelerine yoğunlaşır. Doğaçlamalarının açtığı alan üzerinde, çeşitli çağdaş tekniklerin, çeşitli bestecilerin müziklerine yapılan gizli göndermelerin, birçok bestecinin bilindik eserlerinden esinli müzikal cümlemelerin ve dokuların doğaçlama süzgecinden çıkmış hallerinin dinleyiciye o anda, salt altı kolektif üyesinin hayal güçlerinden koparak sahnede sergilendiği bir performanstır bu.

Kolektif üyelerinin çaldığı enstrümanlar sürekli değişmektedir. Altı üyenin altısının da kendilerine ait müzikal bakış açıları ve bestecilik perspektifleri vardır ve bu perspektife kişisel enstrümancı perspektiflerini de eklerler. Kolektifin konserlerinde kullandığı enstrümanlara örnek olarak şunları verebiliriz: piyano, flüt, blokflüt, saksofon, trompet, trombon, mandolin, keman, vürmalılar. Üyelerin her birinin hâkim

<sup>9</sup> “Huis Clos V – Istanbul Composers Collective” (2019 Akademie der Künste, Berlin. <https://www.youtube.com/watch?v=aKjKihGMbs> (Erişim tarihi: 30 Aralık 2022)



olduğu en az bir enstrüman vardır. Konserlerde Mithatcan Öcal keman, Emre Dündar piyano, Mehmet Ali Uzunselvi piyano ve trombon, eski üyeleri Şükret Gökay mandolin ve Uğurcan Öztekin trombonda icralarını yapar.<sup>10</sup> Öte yandan, sundukları doğaçlama performansın niteliği gereği bir yorumcunun belli bir enstrümana virtüözite düzeyinde hâkim olması gerekmez. İcracı besteciler, ellerindeki enstrümanla o an ne yapabiliyorlarsa onu yaparlar. Bu durumun yaratıcılık bağlamındaki sınırları icracının hayal dünyasına ve tasavvur ettiği buluş ve fikirleri enstrüman filtrelemesiyle dışarıya yansıtma becerisine bağlıdır. Çağdaş müzik doğaçlaması caz müzik doğaçlaması ile benzerlikler göstermekle birlikte onu caz müzik doğaçlamasından ayıran önemli nitelikleri vardır. Mithatcan Öcal, “Yeni Müzik Hayvanı” adlı makalesinde İstanbul Besteciler Kolektifi’nin oluşum sürecinin yanı sıra, kolektif olarak Türkiye’nin çağdaş müzik hayatında tespit ettikleri sorunları, kolektifin kuruluş nedenlerini, varlığını devam ettirme zorunluluğu da açıklamış, irdelemiştir. Bu makaleden yapacağımız geniş alıntıların İstanbul Besteciler Kolektifi’nin işlevini vurgulamasının yanı sıra Öcal’ın bestecilik perspektifine de ışık tutacağını düşünüyoruz.

Devlet tarafından sanatçıya uygun görülen estetik kimlik reçetesi, Türkiye Cumhuriyeti’nin kurulduğu 1920’li yıllardan beri neredeyse hiç değişmedi. Nedense bir türlü “modernleştirilemeyen” Türkiye insanına, kendi kimliğini oluşturması için gereken mekanizmayı kurmak yerine dayatılmakta ısrar edilen “milliyetçi aydınlanma” düşüncesi hâlâ pompalanmaya devam ediliyor. Milliyetçilik ve “milliyetçi sanat” karşısında eleştirel duruş sergileyen sanatçılar, geçmişten bugüne değin ötekileştirildi, iş verilmedi, bütün kapılar kendisine kapalı kapatıldı. (...) Bugünlerde, müzik kurumlarını bir şekilde elinde tutmayı başarmış, resmi ideloloji kalıntısı, (...) türlü çabalarla, adına “bestecileri teşvik etmek”, “performans olanağı vermek”, “genç yeteneklere maddi olanaklar sağlamak” dedikleri yarışma ve organizasyonlarla bestecileri yazdıkları eserlerde *sansüre* mecbur bırakmış ve artık herhangi bir sosyal gerçekliği bulunmayan, 1900’lü yılların *Türk Beşleri* estetiğine, *sevilmesi / yazılması uygun görülen* önemini yüklemiştir. (...) Ola ki besteci olmaya karar verdiniz, henüz gençsiniz ve yazdığınız müziği birilerine *yanarmadan* çaldırmak istediniz. Bugün Türkiye’de, sizin için (para da kazanabileceğiniz) tek yol ne yazık ki yarışmaya müzik yazmak. (...)

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=OA2ZcAYqPWk&t=321s> (Erişim tarihi: 18 Haziran 2023)

Görüldüğü üzere, bütün bu estetik dayatmaların karşısında olan bir besteci olarak, düzen dahilinde yapabileceğiniz şeyler oldukça sınırlı. Sanatçılar, kendi ülkelerindeki “hâkim sanat estetiğini” haklı olarak yapay ve “çok geleneksel” bulurken, yine *kendileri için* yapısal/tarihsel bir gerçeklik barındırmayan, sanat tarihini güçlü temeller üzerine kuran ülkelerden ithâl edilmiş estetik idealar üzerine inşa ettikleri kimliklerin gölgesi altında yeniden yok olma tehlikesi ile başbaşa kalıyorlar. Çünkü zayıf temeller üzerine ithal ettikleri ve kendilerinin kimlik inşasında işine yarayacaklarını sandıkları düşünme sistemleri, farkında olmadan; ithal edilen “düşüncenin” veya “sistemin” yüceltilmesi ve en niyayetinde kendi kimliğini yaratamamış olan sanatçının, adapte ettiği kopyaladığı sisteme ithal olduğu gerçeğini ortaya çıkartıyor. Böyle bir durumda kalan sanatçı, neyin doğru, neyin yanlış, neyin “güzel” veya “kötü” olduğunu bilmeden, fikri ve vicdanı hür olduğunu sanarak, kendilerini onaylayan bir “güce” dört elle sarılıp, büyük bir şey başardığını düşünerek yine farklı ülkelerdeki onay mercilerinin kölesi oluveriyor. (...) Fakat sağladıkları özgürlük, ancak kendilerinin belirledikleri ve oldukça kısıtlı bir alanda yaşanabilmektedir ve her ülkenin kendine göre “yüksek sanat” doğruları bulunmaktadır. (...) Bu doğruların dışında bir doğru üretmeye kalkışan sanatçının, kendi ülkesindeki gibi terk edilmeyeceğinin bir garantisi yoktur.<sup>11</sup>

Makalesinde Türkiye’deki birçok sanatçının ülkedeki birtakım zorluklar nedeniyle yurtdışına çıkmak zorunda kaldığından bahseden Öcal, bu duruma çözüm üretemeyen sanatçıların hali hazırda var olan sisteme boyun eğmek zorunda kaldığını belirtir ve şöyle devam eder:

“Bağımsız sanatçı” kimliğinin yok olmaya terk edildiği Türkiye’de, umursanmamış besteci sayısının fazlalığı, bir çoklarımızı, yaptığımız işe “herkesten” çok daha fazla tutunmaya, kendi kendimizi eğitmeye ve akademiden uzaklaşıp *fildişi kulelerimize çekilmeye* itti. Son yıllarda birçok Türkiyeli genç besteciyi prestijli ödüller alırken görmemizin sebebi budur. Benimle aynı kaderi paylaşan iş arkadaşlarımla bireysel başarılarını görmekten çok mutlu oluyorum. Fakat kendimden de bildiğim ve az çok tahmin ettiğim durum, bizleri kim her ne kadar onaylarsa onaylasın, ne kadar başarı elde edersek edelim; iki uçta kalmanın getirdiği yalnızlık ve “kimliksizlik / köklerinden yararlanabileceğimiz tarih ve ekol” sorununuz çözülemiyor. Artık *yerelliğin* neredeyse yok olduğu, her türlü olgunun globalleştiği ve insana ait olduğu bir dünyada kimlik sorunundan bahsetmek belki “banal” gözüküyor olabilir. Bilgi ve materyal açısından her ne kadar uluslararası bir çağda yaşasak da, sanat ekol ve estetiklerinin yaşam

<sup>11</sup> ÖCAL, M. (2018). “Yeni Müzik Hayvanı”, s. 1-2.  
[https://www.adk.de/de/akademie/pdf/Journal%20der%20Kuenste/JDK\\_06\\_Oecal.pdf?m=1524730089](https://www.adk.de/de/akademie/pdf/Journal%20der%20Kuenste/JDK_06_Oecal.pdf?m=1524730089) (Erişim tarihi: 22 Ocak 2023)

koşulları ve sosyopolitik farklar göz önünde alındığında yerellikten ne denli etkilendiği aşikârdır. Bu anlamda, tarihsel ve ekonomik gücü sağlam zemine oturan ülkelerde elde ettiğimiz bireysel başarılar bizleri mutlu etse de, bahsettiğimiz ekolsüzlük sorunu ve neticesinde “iyi ve doğruya” dair bir fikir sahibi olmama durumu, konu ile ilgili birazcık düşünen herhangi bir sanatçı için bunalım sebebidir.

“Bilginin” boyutunun gezegen sınırlarını aştığı bir dünyada, bu çeşit bir bunalımı yaşayan bir besteci için “yüksek sanat doğrularının” sınırları, tahmin edileceği üzere kesin çizgilerle belirlenemez. Fakat yukarıda saydığımız sorunlar, benim, şu sıralar ne çeşit bir estetik/yapısal sorun ile uğraştığım sorusunun cevabını vermektedir. Ben, kendi başıma, bu sorunlara bir çözüm bulamamakla beraber, sanatın, yalnızca olmasını arzuladığım şekli ve henüz pratiğe dökülmemiş bir yapı / işleyiş önerisi sunabilirim. Böylesi bir durumda, bana ve iki yıl önce kurmuş olduğumuz besteciler kolektifindeki<sup>12</sup> iş arkadaşlarımızın düşüncelerine göre sanat; gücünü, benzer dertlere sahip iş arkadaşlarının dayanışmasından almalı, estetize edilmiş fikirler, bireysel egoların gölgesinde kalmamalıdır. Sanat, her türlü hiyerarşik mekanizmadan; akademiden de, sistemden de, burjuvaziden ve sanat polislerinin tekelinden de bağımsız ve sivil olmalıdır. Sanat, toplumun güncel endişelerini ve medeniyetin gelişme sürecindeki sancılarını çeşitli disiplin ve kavramlar üzerinden analiz ederek sorgulayabilmelidir. Sanat, “iyi ve doğrunun” araştırmasını samimi bir şekilde yapmalıdır. Bunu yaparken; konseptin ve işçiliğin (fikrin ve emeğin) “iyi ve doğrunun” nerelerine dokunduğunun farkına dürüstce varmalı ve günümüzde üvey evlat muamelesi gören “zanaatın” yadsınamaz gücünü reddetmemelidir. (...)

Hiçbir merkezle yapısal bir bağı olmayan; ne doğuda, ne batıda olan; ne doğunun, ne batının onayladığı; sahip olduğu kültürel varlıkların tamamının köksüz ya da kaygan zeminlerde yaşadığı / yaşar gibi yaptığı bir tür “araf” diyebileceğimiz özel bir coğrafya olan, bizi yetiştiren ve “oluşturan” topraklarda müzik bestelemek dediğimiz iş, sanat tarihinde herhangi bir güncel örneğinden de söz edemeyeceğimiz bir oluşlar zinciridir. Buradaki çaba, sadece bireyler üzerinden yürür. Fakat bu bireysel çıkış, sözgelimi geçmiş zamanlardaki gibi ana akımların dışında, “sınıflandırılmayan” sanatçıların oluşturduğu kümeler veya “örgütlenmelere” de benzememektedir. Burada olan, gerçekliğin / tarihin yapısal işleyişine yandan yaslanmış (büyük bir ağacın kenarında biten yabancı otlar gibi), “orada olmaması gereken” uygunsuz bir yaşayış türüdür.

<sup>12</sup> Öcal, bu noktada bir dipnot ile kolektifin İngilizce adını ve üyelerini açıklar: “Istanbul Composers Collective, 6 besteci / doğaçlamacı (Onur Dülger, Emre Dündar, Şükret Gökay, Mehmet Ali Uzunselvi, Mithatcan Öcal ve Uğurcan Öztekin) tarafından kurulmuş, sivil ve bağımsız bir yeni müzik örgütlenmesidir.” Öcal, M. (2018). “Yeni Müzik Hayvanı”, s. 2, dipnot 5.

Bu köksüzlüğün, bu yalın yalnızlığın, sahihsizliğin, bunca olumsuzluğun, bir üretici enerjiye dönüşebilmesi mümkün müdür?

Gürültü çıkarmayı seven, bilgisayar programlarında sentezlediği garip sesleri duyunca mutlu olan garip varoluş türlerinin güncel müzik dünyasında sesini duyurabilme ihtimali nedir?<sup>13</sup>

Öcal, böylelikle konuyu çevresindeki “yoldaş” bestecilerle kurduğu imece usulü işleyen ilişkiye getirir. Bir hayatta kalma mücadelesi misali işleyen bu süreç içerisinde bulunan kendisini ve yol arkadaşlarını, makalede söz edilen bütün zorlayıcı faktörlere rağmen bilgiye ve kaynağa olan açlığın getirdiği yoğun şevki kendilerinde hâlâ bulundurabiliyor olmaları nedeniyle –biraz mütevazı, kısmen de mizahi bir perspektiften– “garip varoluş türleri” olarak sınıflandırır ve bu uğurda başvurmak zorunda kaldıkları yolları zikrederek şöyle devam eder:

Bakın arkadaşlar, burada 30 yıldır, klasik müziğe dair her türlü bilgi ve üretim fotokopiler üzerinden yürüyor. Buralarda, teorik ve eleştirel metinlerin Türkçe çevirisi yoktur. Kimsenin evinde (kütüphaneler de dahil olmak üzere) satın alınmış Peters, Ricordi, Schott partiyonları göremezsiniz. Ama bütün literatürün fotokopisine, illegal yollardan elde edilmiş PDF dosyalarına muhakkak belli köşelerde ulaşılır. Tuhaf bir imece halinde, yanımızda duran besteciler avladıkları bilgiyi beraber parçalayıp tüketir. Dolayısıyla yeni müzik, burada kurum ve marketten bağımsız, sivil yaşanan bir kavramdır. Burada sese, yeni ifade biçimlerine yabancı bir açıklıkla, düşünmeden saldıran “ilkel yeni müzik hayvanları” görmek mümkündür. Bu çaresizliğin getirdiği can cekişme hali iyi bir kapı açar mı? Ben ve arkadaşlarım bunun bir sonucuyuz. İşte burada yapılan, olup biten, güncel sokak lisanında “korsanlık” diyebileceğimiz türden bir yaşayış halidir.<sup>14</sup>

Bugün sesini Avrupa yeni müzik çevresindeki kuruluşlara, akademilere de duyurmuş olan İstanbul Besteciler Kolektifi’nin yazının başında da açıklandığı gibi tamamen

---

<sup>13</sup> ÖCAL, M. (2018). “Yeni Müzik Hayvanı”, s. 2.  
[https://www.adk.de/de/akademie/pdf/Journal%20der%20Kuenste/JDK\\_06\\_Oecal.pdf?m=1524730089](https://www.adk.de/de/akademie/pdf/Journal%20der%20Kuenste/JDK_06_Oecal.pdf?m=1524730089)  
 (Erişim tarihi: 22 Ocak 2023)

<sup>14</sup> ÖCAL, M. (2018). “Yeni Müzik Hayvanı”, s. 2-3.  
[https://www.adk.de/de/akademie/pdf/Journal%20der%20Kuenste/JDK\\_06\\_Oecal.pdf?m=1524730089](https://www.adk.de/de/akademie/pdf/Journal%20der%20Kuenste/JDK_06_Oecal.pdf?m=1524730089)  
 (Erişim tarihi: 22 Ocak 2023)

gönüllülük üzerine kurulu, akademik mercilere ve ülke genelindeki otoritelere bağlı olmamakla birlikte konserleri ve üretimleriyle bu gibi otoritelerin de dikkatini çeken kimliğini Mithatcan Öcal'ın kendi sözleriyle özetlemiş oluyoruz böylece.

## 2.8 Mithatcan Öcal'ın Yaratıcılık Evreleri ve *Maschinenangst II*

Besteciler için her şey esin kaynağı olabilir, malzeme oluşturabilir. Günlük hayatlarında herhangi bir ses kaynağından işittikleri, dışarıdaki gündelik seslerden, sessel hatıralardan beyinlerindeki filtreleme sonucu geriye kalan, belki de daha önce hiç etkilenmeyeceklerini düşündükleri sesler. Esin kaynakları mutlaka sessel yapılar olmak zorunda da değildir onların. Bir kitap, bir gezi, bir koku, bir deneyim, kısacası duyularımızla algılayabildiğimiz herhangi bir etkenin kendisinde bıraktığı herhangi bir izden esinlenebilir bir besteci.

Bilincimizi kazandığımızdan bu yana kümülatif olarak zihnimizde biriken potansiyel malzemeler, şaşırtıcı ve hâlâ gizemini koruyan biçimde her an aktif malzemelere dönüşebilir durumdadır. Bazen önce bestecinin eskizlerinde kendilerine yer bulurlar, bazen de doğrudan eserin içine süzülerek bir müzikal algoritma içerisinde bütüne hizmet eden bir bileşen olarak hizmet etmeye başlarlar. Köklerinin hayatlarının hangi anına dayandığını bestecilerin bile kestiremediği bu fikir parçacıklarının kaç yaşında olduğu bilinemeyebilir. Zaman içerisinde kendi yolunu bulan bu esinler, uç uca eklenerek birbirleriyle bestecinin onayını verdiği bir ahenk yaratır.

Besteci, müzik sanatının içine nüfuz etmeye başladığı andan itibaren müzik tarihinin üstatlarının eserlerinden de materyaller derler müziğine. Materyal toplama süreci temelinde öznel hislere, öznel zevklere dayanmakla birlikte, zaman içerisinde spesifikleşerek teknik bir duyuş filtresi ile de zihinlerde yer etmeye başlar. Besteci, gözlemediği doku örneklerini, orkestrasyon tekniklerini, çalgıların ve icracıların sınırlarını, çalgılardan elde edilen özel renkleri, çalgıların ve grupların farklı bileşim imkânlarını, ses katlamalarını, ritmik kombinasyonları, belirli yerlerdeki etkili sessizlik anlarını, eserler içerisindeki referansları, diğer eserlere benzeyen pasajları da

yeri geldiğinde zihninde duymaya ve işlemeye yönelir. Uçsuz bucaksız hayalgücü diyarlarına açılan esinlerin tohumları, bestecinin hayatı boyunca yeşerir ve büyümeye devam eder böylece. Bu süreçte bestecinin dinlediği ya da tanık olduğu pek çok eserin bestecilerinden bazıları, onun müzikal bakış açısını şekillendiren önemli mihenk taşlarına, etkili figürlere dönüşür. Besteci, kendisi üzerinde iz bırakan bestecilerin eserlerini dinleyerek, partiyonlarını inceleyerek edindiği kümülatif birikimi kendi tasarladığı formla ve konseptlerle harmanlar ve bu harmanlama işlemi eserine bitiş çizgisini yerleştirene kadar devam eder. Besteci eserini kurgularken farklı disiplinlerden ve onların kombinasyonlarından da istediği oranda faydalanabilir.

Eser bittiğinde, hatta icra edildikten sonra bile bestecinin zihni farklı alternatiflere yönelebilir, gerektiğinde küçük düzeltmelerden büyük revizyonlara varan değişiklikler aklından geçebilir. Bazen de aynı eseri, aynı müzikal gereci farklı çalgı gruplarına uyarlayarak onların farklı görünümelerini araştırır, sınar –ki buna müzik tarihinin yakın ve uzak dönemlerinden birçok usta besteci başvurmuştur. (Örneğin J. S. Bach, Beethoven, Ravel, Stravinsky, Berio, Boulez, Jarrell.)

Kendinden önceki pek çok besteci gibi Mithatcan Öcal'ın bestecilik serüveninde de (genç yaşına rağmen) belirli dönüm noktalarından söz etmek mümkündür. Öcal'ın yaratıcılık evreleri üzerinde iz bırakmış olan besteciler –kendisiyle yapılan görüşmelerde kendisinin de onay verdiği gibi– şunlardır: Genel hatlarıyla 2010-2016 yılları arasına tarihlenebilecek ilk yaratı evresinde iz bırakan Yunan besteci Iannis Xenakis (1922-2001) ile İngiliz besteci Brian Ferneyhough (\*1943); 2017-18 yıllarından bugüne gelen ikinci yaratı evresinde iz bırakan Fransız besteci ve piyanist Maurice Ravel (1875-1937) ile Rus bestecileri Nikolay Rimski-Korsakov (1844-1908) ve İgor Stravinski (1882-1971). Öcal'ın müziğine esin kaynağı oluşturan besteci ve yorumculara pek çok ülkeden pek çok isim eklenebilir ki bu noktada Öcal'ın esin kaynaklarının belli bir müzik türüyle sınırlı olmadığını da özellikle vurgulamak gerekir.

**poco a poco rit.**  
♩ = 48

102

S. Rec. *f sempre*

A. Rec. 1 *f sempre* *poco f* *mf* *mp*

A. Rec. 2 *f sempre* *smf* *mf* *smf*

T. Rec. 1 *f sempre* *poco f* *smf*

T. Rec. 2 *f sempre* *mf* *mp*

Basset Ptz. in F

Basset Ptz. in C

B. Ptz. in F 1

B. Ptz. in F 2 *(t-k-t-k)* *(ft.)*

B. Ptz. in C

Sub B. Ptz. in F

**Örnek 2.8.1** Mithatcan Öcal'ın Ferneyhough etkilenimini yansıtan ilk dönem partisonlarından bir sayfa. *Küçük Bir Dehşet Musikisi* (2013-14), ö. 102-104.

Mithatcan Öcal'ın son dönem eserleri üzerinde, bestecinin kendisinin de ifade ettiği gibi derin izler bırakan bir diğer kişilik de edebiyat dünyasından İhsan Oktay Anar'dır. Bu etkinin kaynağı biraz da yazarın kitaplarının mekân seçiminde gizlidir. İhsan Oktay Anar'ın kimi romanlarındaki “Eski İstanbul” aurası,<sup>15</sup> bestecinin çokça beslendiği bir esin kaynağıdır. Bunun nedeni bestecinin İstanbul'a olan derin bağlılığıdır. Üretimini İstanbul/Beyoğlu'nda sürdüren besteci, Beyoğlu'nu “çöplüğü” olarak tanımlar. İstanbul'un tarihi açıdan zengin dokusu, bestecinin üretimini körükleyen bir niteliğe sahiptir. İhsan Oktay Anar'ın belli bir anı ya da olayı anlatırken tercih ettiği detaylı ve zengin anlatım dili, Öcal'ın eserlerinde müzikal dokunun yanardöner parıltısında, tınısal çeşitlemelerin tükenmeyen enerjisinde karşılığını bulur. Bu ilişkinin anlaşılması salt dinleme edimi üzerinden de mümkün olmakla birlikte, bunun için bestecinin 2017 sonrası partiyonlarının birkaç sayfasına göz gezdirmek bile yeterli olabilir. Öcal'ın yaylılar orkestrası ve dört trombon için bestelediği, ilk seslendirilişi 6 Mayıs 2021 tarihinde Münih Oda Orkestrası'yla yapılan *AMAT* adlı eser, adını doğrudan İhsan Oktay Anar'ın aynı adlı romanından almaktadır.

Bestecinin “opus öncesi” üretimi içinde *Piyano için Üç Kâbus* (2010)<sup>16</sup> gibi –onlu yaşlarında bir bestecinin üretimi olarak– dikkat çekici eserleri yer almakla birlikte, Öcal'ın ilk yaratı döneminin başlangıcını 10 kişilik karma topluluk için bestelediği *Şıvgın* (2011) temsil eder. Bestecinin MSGSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'ndaki öğrenciliği sırasında bestelediği bu eseri, ilk uluslararası başarısını simgeleyen *Üngüjin* (2011-12) takip edecek, sonrasında ilk siparişleri olan *Küçük Bir Dehşet Musikisi* (2013-14) ile *Pera Berbangê: arpeggio ante lucem* (2014-15) ilk yaratı evresinin geniş kapsamlı, dikkat çekici eserleri olacaktır. Bu eserleri bestecinin ilk dönem üslubuyla vedalaşmasının ilk işaretlerini veren bir başka sipariş eser, *Belt of Sympaties* (2016) takip edecek ve Öcal'ın ikinci yaratı evresi, giderek belirginleşen bir yalınlaşma, özgün bir kültürel/coğrafi aidiyet ve müzik tarihinin engin ufkundan esin kıvılcımları devşiren sentezleyici bir hayal gücü üzerinde serpilecektir.

<sup>15</sup> ANAR, İhsan Oktay (1950), **Puslu Kıtalar Atlası**, İletişim Yayınları, İstanbul.

<sup>16</sup> <https://sesinyolculugu.com/festivaller/4-2/4-konser/> (Erişim tarihi: 7 Eylül 2023)



## 2.9 Mithatcan Öcal ile Söyleşi<sup>17</sup>

*Maschinenangst II adlı eserinizin yaratım süreci hakkında neler söylemek istersiniz? Diğer müziklerinizle Maschinenangst II arasında bir ilişkiden bahsedilebilir mi?*

*Maschinenangst II'yi yaratmanın zorlu süreci dört yinelemeyi içeriyordu. Büyük bir topluluk versiyonu ile başladı, ardından bu topluluk versiyonunun orkestrasyonu, daha sonra orkestrasyonun yedi enstrümandan oluşan bir gruba indirgenmesi ve son olarak indirgenmiş versiyonun orkestrasyonu.*

*Maschinenangst II'de, 20. yüzyıl ve öncesinin klasik müzik işçilik mirasını bilinçli bir şekilde benimseyerek, her enstrümanın doğal niteliklerine ve yeteneklerine sadık kalan bir orkestrasyon tasarladım. Sınırları zorlamak yerine, enstrümanların geleneksel rollerini gözeterek, olağan dinamik aralıklarda çalışmalarına izin verdim. Beste boyunca her enstrümana özenle belirgin ve tamamlayıcı görevler vererek aralarında kesintisiz ve uyumlu bir iletişim kurulmasını amaçladım. Her enstrümanın rahatça ve rahat bir tavırla çalmasını sağlayarak, denge ve uyum duygusunu korumayı hedefledim.*

Bu yaklaşımı benimserken, klasik gelenekleri çağdaş bir bakış açısıyla birleştiren neoklasik müziğin özünü somutlaştırmaya çalıştım. Ortaya çıkan orkestrasyon, bu estetiği güçlendiren, dinleyicileri görkemli bir sonik deneyimle sarmalayan “büyük bir ses” üretiyor.

Yerleşik geleneklere saygı gösterirken kendi sanatsal vizyonumu da katarak gelenek ile yenilik arasında hassas bir denge kurmaya çalıştım. Bu bilinçli orkestrasyon tercihi sadece klasik müziğin zamansız mirasına saygı göstermekle kalmıyor, aynı zamanda klasik orkestra tekniklerinin modern bir bağlam içindeki kalıcı geçerliliğini sergileyerek onun taze ve güncel bir ışık altında sunulmasını amaçlıyor.

*Maschinenangst II özelinde paralellik kurduğunuz besteciler var mı? Hangi*

---

<sup>17</sup> Bu yazılı söyleşi 18 Haziran 2023 tarihinde e-posta yoluyla yapılmıştır.

*bestecilerle ne bağlamda paralellikler kurdunuz? (Doku paralellikleri, orkestrasyon tekniği vb.)*

Bu eseri bestelerken herhangi bir besteciye doğrudan öykünmedim, ancak Mehmet Ali Uzunselvi'nin "hırçın, kimi yerlerde komik" tarzında bir müzik yaratmayı hedefledim. Müziğimin başlangıç konsepti, Mehmet Ali Uzunselvi'nin <https://soundcloud.com/mehmet-ali-uzunselvi/improvisation-no-2-for-grand> doğaçlamasındaki fikrin bir nevi taklidi, çerçeveye sokulmuş, işçiliği tamamlanmış halidir.

Tutti akorların orkestrasyonunu yaparken Rimsky-Korsakov'un orkestrasyon kitabından bolca yararlandım. Müziğimin bir bölümünde, akor kümelerinin kromatik hareketi ile karakterize edilen, yükselen ve alçalan, nihayetinde bir sonuç akoruna varan belirli bir müzikal fikir vardır. Bu fikir, Ravel'in *La Valse* adlı eserinde 93 numaralı provadan üç ölçü sonra başlayan bir kesitle benzerlik gösterir. Benzer bir yaklaşım *Maschinenangst II*'nin 450-454. ölçülerinde görülebilir.

Bas bakırlar, davullar ve yaylıların (*marcato*) katlanması akıllara Stravinski'yi getirebilir. Pikolo trompetin delici sesini de unutmamak lazım tabii!

*İstanbul'un bestecilik hayatınız için önemi nedir?*

Bir besteci olarak kendimi oldukça tuhaf bir konumda buluyorum. Müzik konusunda her zaman derin bir tutkuya sahip olmuş ve kendimi sanatıma adanmış olsam da, şu anda ikamet ettiğim şehrin kültürel dünyasıyla yakından bağlantılı olmadığımı itiraf etmeliyim. Ancak, beni çevreleyen, rahatlık ve destek hissi veren değerli dostluklara ve güçlü aile bağlarına sahip olduğum için yeterince şanslıyım. Bu yakın bağlantılara sahip olduğum bir şehirde yaşamak, şüphesiz daha kolay yaratma becerimde hayati bir rol oynadı. Tutkumu anlayan ve beni cesaretlendiren sevdiklerimin varlığı, en başta neden müzik alanında kariyer yaptığımı sürekli hatırlatıyor. Kendimden şüphe ettiğim zamanlarda bile onların bana olan inancı, içimdeki ilham ateşinin yeniden alevlenmesine yardımcı oluyor.

*OpenMusic, Orchidea gibi bilgisayar programlarından ne yönde faydalandınız? Ya da başka yazılımlardan yardım aldınız mı? Bu programları Maschinenangst II'nin belirli kesitlerinde kullandınız mı? Bu programlardan yararlanarak inşa ettiğiniz kesitlere (hatırladığınız kadarıyla) örnekler verebilir misiniz?*

OpenMusic'den faydalanma şeklim çok basittir. Şahin Kureta'nın bana bir zamanlar verdiği *patch*'lerle oynarken müziğimdeki bir fikrin seslerini (3. ölçüdeki 1. klarnetin çaldığı) şu an hatırlamadığım bir yamanın içine yazdım ve bu yama şaşırtıcı bir şekilde, belki de bir tesadüf eseri, karmaşık ama uyumlu bir ses bütünü oluşturdu. Bu sesler sonunda 236. ölçüdeki kesimi ve devamını bestelememi sağladı.

*Avrupa'da besteciliğin gittiği yön konusunda neler düşünüyorsunuz? Bu konuda olumlu ve olumsuz eleştirileriniz nelerdir?*

Avrupa bestecilik dünyasındaki “sonradan giydirme-uydurma kavramsalcılık” eğilimi, bestecilik geleneğinin temellerini sarsıyor. Soyut kavramlar ve entelektüel tartışmalar, yetkinlik ve müzik bilgisinin önüne geçiyor. Bu durum müzikal beceri ve anlayışta düşüşe yol açarken, gerçek müzikal ifadeyi de zayıflatıyor. Müzikal estetiğin ve anlamın kaybolmasını önlemek için kompozisyon geleneğine geri dönmek ve müzikal becerileri ön planda tutmak gerekir. Sadece soyut kavramlar üzerine inşa edilen bir bestecilik anlayışı, müziğin gerçek gücünü ve etkisini gölgeliyor ve bestecinin neredeyse armoni bile bilmeden, ne olduğu belli olmayan işler üretmesine kapı açan bir ortam yaratıyor.

*Maschinenangst II'yi ithaf ettiğiniz kişiler arasında yer alan İstanbul Besteciler Kolektifi üyelerinden Mehmet Ali Uzunselvi'nin herhangi bir tekniği veya tavsiyesinden bu eserde faydalandınız mı?*

Mehmet Ali Uzunselvi'nin “*gliding polyphony*” olarak adlandırdığı teknik, iki melodik çizgiyi küçük ses değişiklikleriyle ve akor ilerlemelerini aşağı-yukarı sürükleyerek ayırmayı içerir. Bu akorlar belirgin bir tonal referans oluşturduğunda,

an'ı kucaklayarak o tonal bölgede oyalanma fırsatını değerlendiriyorum. Tatmin edici bir noktaya ulaşıldığında, genellikle küçük bir modülasyonun eşlik ettiği başka bir müzikal fikre sorunsuzca geçiş yapıyorum.

Bazı durumlarda, akorların kendileri güçlü bir müzikal çağrışım uyandırarak kompozisyona zenginlik katıyor. Müziği sürükleyici bir “potpuri”ye dönüştüren, belki de Mehmet Ali Uzunselvi'nin bana aşıladığı bu fikirdir.

*İhsan Oktay Anar'ın müziğinizdeki yeri nedir?*

Bazı eserlerimin İhsan Oktay Anar'ın eski dilin çağdaş bir bağlamda kullanımının müzikal karşılığını bulduğu edebi yaklaşımının özünü yansıtmaya çalıştığı doğrudur. Anar'ın romanlarından ilham alarak, zamanı aşan, tarihsel zenginlikleri günümüzle birleştiren müzikler bestelemeye çalışıyorum. Tıpkı Anar'ın dilinin nostalji ve zamansızlık hissi uyandırması gibi, bestelerim de farklı müzikal tarz ve tekniklerin birleşimiyle bu olguyu yansıtmaya çalışıyor. Farklı dönemlere ait unsurları bir araya getiriyorum, geçmiş bir dönemi çağrıştıran motifleri ve armonik ilerlemeleri dikkatle seçerken, günümüzü yansıtan modern müzikal fikirleri ve yapıları da işin içine dahil ediyorum. Bu anlamda, müziğim, İhsan Oktay Anar'ın edebi hünerinin ruhunu somutlaştırmaya çalışıyor, dilin ve hikâye anlatımının gücünü kucaklıyor.

Anar'ın eserlerinden ilham alan kavramları keşfederken kendimi postmodernizm ve post-hakikatin estetik eleştirisi üzerine düşünürken buluyorum. Bağlamsızlaşma ve gerçeklerin değiştiği bu çağda, bir zamanlar var olanın gerçekliğini sorguluyorum. Her kompozisyonda, geçmişin özünü geri kazanmaya, ona yeni bir anlam, yeni bir manevi ruh yüklemeye çalışıyorum. Bunu yaparken, geçmişin sadece bir kalıntı olduğu fikrine meydan okuyarak, onun bugünü bilgilendirme ve ilham verme konusundaki kalıcı gücünü sahipleniyorum.

İhsan Oktay Anar'ın romanlarının Türkçeye ve onun inceliklerine dayanan benzersizliği, onlara Türkiye'ye ve özellikle İstanbul'a sıkı sıkıya bağlı bir ayırt edicilik kazandırıyor. Bu farkındalık, kültürel ve dilsel bağlamın sanatsal ifadeyi

şekillendirmedeki önemini vurguluyor. Bir besteci olarak, kendi müziğimde böyle bir özgünlüğün eksikliğini hissediyorum ve belki de “daha yerli” bir müzikal kimliğe ulaşma yolunda bir yolculuğa çıkmam gerektiğinin farkındayım.

Anar’ın kültürel ve dilsel mirasıyla olan bağının derinliğini anlamak, kişinin kendi köklerine dokunmasının değerini vurguluyor. Türkçe lehçeleri ve nüansları hakkında aynı derin bilgiye sahip olmasam da özgünlüğün öneminin ve sanatsal yaratım üzerindeki derin etkisinin farkındayım.

Mevcut müzikal ifadem ile arzulanan estetik arasındaki uçurumun farkına varmak, bu tutarsızlığı ele almaya yönelik ilk adımdır. Bu konudaki farkındalık, bestelerime daha güçlü bir kültürel kimlik ve yerellik duygusu aşlamak için daha fazla keşif, araştırma ve işbirliği yapma kararlılığımı körüklüyor.

### 3. MASCHINENANGST II’NİN ANALİZİ

#### 3.1 Orkestra Kadrosu

*Maschinenangst II*’nin 2022 versiyonunda 2020 versiyonuna göre hissedilir düzeyde bir yalınlaşma ve saydamlaşma söz konusu olmasına karşın, her iki versiyonun da orkestra kadrosu geniş ölçüde aynıdır. Her iki versiyon da 3’lü orkestra için bestelenmiştir ve timpani dışında 3’er vurma çalgıcı yer alır. Bununla birlikte 2020 versiyonunda Sib klarnetlerle dönüşümlü olarak kullanılan 2 adet Mi klarnet,<sup>18</sup> 2022 versiyonunda bulunmaz. 2020 versiyonunda tuşlu çalgı olarak yalnızca piyano yer alırken, 2022 versiyonunda, aynı yorumcunun seslendirdiği piyanoya çeleşta da eklenmiştir. 2020 versiyonunda yaylılar kadrosu 14/12/10/8/8 iken, 2022 versiyonunda kadro 14/12/12/10/8 olarak genişlemiştir. Kontrbas grubundaki bütün çalgıların (8 adet) her iki versiyonda da 5 telli olması istenirken, 2020 versiyonunda 5-8 no.lu kontrbasların (4 adet), sıradışı bir *scordatura* ile Mi tellerinin Do’ya, Do tellerinin ise bir oktav kalındaki ekstra pes Do’ya akortlanması istenmiştir. Bu

<sup>18</sup> Besteci, Mi klarnet partilerinin ayrı yorumcularla seslendirilmesi durumunda klarnet yorumcusu sayısının 4’e çıkabileceğini belirtir 2020 versiyonunun partiyonunda.

farklılıklar dışında aynı olan orkestra kadrosunun, bu çalışmada mercek altına alacağımız 2022 versiyonundaki görünümü şöyledir:

Pikolo (Flütle dönüşümlü)

2 Flüt

2 Obua

Korangle

2 Klarnet (Sib)

Bas Klarnet

2 Fagot

Kontrfagot

4 Korno

Pikolo Trompet (Sib)

2 Trompet (Do) [kupa ve düz surdinlerle, hepsi metal]

2 Tenor Trombon [1. *pixie* ve pompa surdinleriyle]

Bas Trombon

Tuba [düz surdinle]

Timpani (5'li takım)

Vurmalılar (3 yorumcu ile çalınabilen 3 takım. Bununla birlikte her bir takımın ideal yorumcu sayısı ayrıca belirtilmiştir.)

1. takım (2 yorumcu daha uygundur):

Çelik Üçgen (orta ve büyük boyutta, her biri asılı durumda)

Balık Sırtı (*Guero*)

Şakşak/Kamçı (*Slapstick*)

Çift Zil

Tenor Trampet

Vibrafon (motor ile)

Tef

Kastanyet

Rüzgâr Çanı (bambu)

Kaynana Zırlıtısı (*Rachet*) (büyük boy ve yüksek sesli)

2. Takım (2 yorumcu özellikle tavsiye edilir):

Trampet (tel her zaman kurulu)

2 Bongo

2 Konga

4 Tomtom (küçükten büyüğe)

Asılı Zil (büyük)

Krotal

Büyük Osmanlı Çevgeni

3. Takım (1 yorumcu uygundur)

Ksilofon

Boruçanlar

Çubuk Zil [Metal Rüzgâr Çanı] (*Mark Tree*)

Senfonik Bas Davul

Arp

Piyano ve Çelesta (1 yorumcu)

Minimum yaylı çalgı yorumcu sayıları:

14 I. Keman

12 II. Keman

12 Viyola

10 Viyolonsel

8 Kontrbas (hepsi 5 telli: Do-Mi-La-Re-Sol)

Bestecinin çalgılamaya ilişkin ayrıntılı açıklamaları partisyondan aldığımız aşağıdaki tablolarda görülebilir.

## Orchestra

**Piccolo** (doubling Flute)

**2 Flutes**

**2 Oboes** (plastic reed is required—e.g. bar no: 235)

**English Horn**

**2 Clarinets in B-flat**

**Bass Clarinet** (often in close association with the Bassoons)

**2 Bassoons**

**Contrabassoon**

**4 Horns**

*The horns sound a perfect 5th lower in both clefs. The players should be attentive on intonation shift when the notes are stopped with hand. When applying the hand mute (+) technique, the resultant timbre should be always "forced" and metallic.*

**Piccolo Trumpet in B-flat** (*senza sord.*)

**2 Trumpets in C** (mutes cup and straight, all metal)

*Mutes that significantly reduce the forceful dynamic and the penetrating color of the trumpet (wooden and plastic mutes) are not preferred. The purpose of using a mute is not to balance the intensity of the loudness in the relevant passages, but to provide color diversity. In cases where a straight mute is used, the expected result should always be piercing and metallic. Since the cup mute will reduce the level of the dynamic more, the performer must play extra loud to achieve the written dynamic level he will produce. Therefore, the expected result should be a somewhat "forced" and intense timbre when using a cup mute.*

**2 Tenor Trombones**

1. straight tenor (mute pixie +plunger), 2. tenor-bass (*senza sord.*)

*Although tenor trombones are of different types, they are sometimes written on the same staff. In this case, the straight tenor will always play the former, while the tenor-bass will always play the latter.*

**Bass Trombone** (*senza sord.*)

**Tuba** (mute straight)

**Timpani** (32-29-26-23-20)

**Örnek 3.1.1** *Maschinenangst II*. Orkestra kadrosu, ek açıklamalar (1).



### Percussions (3 Desks)

*Playable by 3 performers, although ideal number for each desk is written.*

#### Desk 1 (2 players are ideal)

**Triangle** (medium and large, all suspended)

**Guiro**

*It is encouraged to use different types of guiros for different sections. (Metal guiro, metal washboard, wood washboard etc.) Selection should be made from the instruments which has the most scratchy and fulfilling timbre.*

**Slapstick** (Whip, *Peitsche*)

*strong/loud enough to support tutti sforzandi*

**Cymbals a2** (*Becken a due*)

**Tenor Snare** (*Wirbeltrommel*) snares always on

**Vibraphone** (with motor)

**Tambourine**

**Castanets**

**Wind Chimes** (bamboo)

**Rachet** (large and loud)

#### Desk 2 (2 players are highly recommended)

**Snare Drum** (*Kleine Trommel*) snares always on

**2 Bongos**

**2 Congas**

**4 Toms** (small to large, to be tuned tightly)

*In some parts of the piece -e.g. bar 25 and continuing, Toms, Bongos-Congas and Snare Drum are used one after the other. If this section is played with two percussionists, the snare drum player continues to play with the sticks, while the second musician plays the Bongos and Congas with the hands.*

**Suspended Cymbal (large)**

**Crotales**

**Großer Osmanischer Schellenbaum**

*If the desk is played by two percussionists, the part played by the Osmanischer Schellenbaum can be doubled by the other musician with sleigh bells or “*bendir*” with snares on.*

#### Desk 3 (1 player is ideal)

**Xylophone**

**Tubular Bells**

**Mark Tree**

**Symphonic Bass Drum**

*Mallet selections should be made in accordance with the musical nature of the sections in piece. The instrument should be easily adjustable so that in some sections the back is facing down, like the *Timpani*. Therefore, in some other sections, the drumhead of the instrument should be laid to face the audience so that the strong bass effect can be prominent.*

### Harp

**Piano and Celesta** (one player)

### Minimum number of the string players:

**14 Violins I**

**12 Violins II**

**12 Violas**

**10 Violoncellos**

**8 Contrabasses a5** (C-E-A-D-G)

**Örnek 3.1.2 Maschinenangst II.** Orkestra kadrosu, ek açıklamalar (2).

### 3.2 *Maschinenangst II*'nin Esin Kaynakları

Mithatcan Öcal, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, edebi yapıtlardan esinlenmeye son derece açık bir bestecidir. *Maschinenangst II*'nin ana esin kaynağı da bir edebi yapıttır. Eserin, İtalyan fütürist şair ve oyun yazarı Ruggero Vasari'nin (1898-1968), tam adı *La mascherata degli impotenti ed altre sintesi teatrali (Güçsüzlerin Maskeli Balosu ve Diğer Tiyatro Özetleri)* olan oyunundan esinli olduğunu bestecinin kaleme aldığı program notundan anlıyoruz. Öcal'ın hayal gücünün İtalyan edebiyatçıyla bu buluşması, oyunun yazılışının 100. yılına denk gelmektedir. Vasari'nin oyunu 1920'ler başında kaleme alınmış, 1923 yılında yayınlanmıştır.

#### 3.2.1 Bestecinin Program Notu

*Maschinenangst II*'nin partiyonunda, Öcal'ın yapıt için kaleme aldığı İngilizce program notuna da yer verilmiştir. Aşağıya bütün olarak Türkçe çevirisini aldığımız program notunda, önce Vasari'nin çalışmasına ve kitabın ilk basımına ilişkin kısa bir bilgilendirme, ardından Öcal'ın müziğinin bu çalışmayla kurduğu ilişkiye dair özlü bir açıklama sunulmuştur:

İtalyan fütürist şair Ruggero Vasari'nin neredeyse unutulmuş üçlemesinin en önemli parçası olan *Maschinenangst (La mascherata degli impotenti)*, tam olarak bir robot değil, daha çok bir makine-insan olan bir karakter etrafında kurgulanmıştır. *Maschinenangst*, 1920'lerin savaş sonrası Avrupa'sının sosyo-ekonomik dünyasıyla metaforlar üzerinden ilişki kuran bir eserdir. Bugün oyunun kendisinden çok Vera Idelson tarafından çizilen kostüm tasarımı dikkat çekmektedir. Bu çizimler makineleşmiş insan imgesi etrafında kurgulanan fantezilerin ilk örnekleri olmalarının yanı sıra, daha sonra çok popüler olacak modernist bir nitelik de taşırlar.

Eser, kimi zaman geleneksel kompozisyon teknikleriyle kimi zaman da bilgisayar işlemleriyle çeşitlenen, yapılandırılmış/işlenmiş doğaçlama dokularla oluşturulmuştur. İnsan ve makineye ilişkin müzikal metaforlar böylece sembolize edilir. 'Yaratıcı' tarafından ağırlıklı olarak zanaat ve makine çalışmasıyla şekillendirilen 'kusurlu' bir insan olarak doğaçlama.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> ÖCAL, M. **Maschinenangst II**, Verlag Neue Musik, Berlin, giriş sayfaları. Çeviri yazara ve danışmanına aittir. Bestecinin İngilizce program notu şöyledir: “‘**Maschinenangst**’ (*La mascherata degli impotenti*) is the most important part of the Italian futurist poet Ruggero Vasari's almost forgotten trilogy and it is built around a character that is not exactly a robot but more of a machine-human. *Maschinenangst* is a work that is related to the socio-economic world of postwar Europe in the 1920s via metaphors. Today what draws attention more than the play itself is the costume design for the play drawn by Vera Idelson; in addition to being first examples of fantasies built around mechanized human

Müziğin pek çok kesitine nüfuz eden mekanik ses dokularının arka planı, metaforik özü ve esin kaynağı böylece anlaşılmiş oluyor. Eserin bu niteliğine analiz bölümümüzde yeri geldikçe değineceğiz.

Partisyonun açılış sayfasında, en üst bölümde, yapıtın ithaf edildiği kişilere ilişkin bilgiyi de Türkçe ve İngilizce olarak okuyabiliyoruz. Bu geniş hacimli partisyon, bestecinin İstanbul Besteciler Kolektifi'nin kurucusu olan hocaları/dostları/meslektaşları ile birlikte eserin bestelendiği yıllardaki kız arkadaşına içten, sıcak, esprili bir saygısını ve gönül borcu ifadesiyle ithaf edilmiştir:

Değerli arkadaşlarım Mösyö Emre Dünder, Ekselansları Mehmet Ali Uzunselvi ve Sayın Nele Wagner'e<sup>20</sup>

### 3.3 Yapıtın Formu ve Ses Tasarımı

*Maschinenangst II*, uzaktan bakıldığında, içerisindeki motif ve figürlerin çeşitlenmeli kullanımları ve kombinasyonlarıyla oluşturulmuş, farklı karakterdeki kesit ve bölmelerin köprülerle birbirine bağlandığı ya da ani değişimlerle birbirini izlediği bir potpuri gibidir. Öcal'ın program notunda da belirttiği gibi, yer yer bilgisayar programlarından alınan orkestrasyon önerileri, bestecinin doğaçlama karakterli dokuları ile bir potada eritilmiş, böylelikle bir yarı insan / yarı robot temsil edilmiştir.

Eserde kendini tematik farklılaşmalar, kontrastlar ve ani değişimlerle belli eden 10 ana bölme ve kısa bir koda belirleyebiliyoruz. *Maschinenangst II*'nin bölme ve kesitlerinin genel görünümü –tempo başlıkları ve ölçü numaralarıyla birlikte–şöyledir:

#### 1. Bölme (ölçü 1-63)

ö. 1-20 (Sehr kraftvoll und selbstbewusst, immer auf der Zählzeit)

---

image, these drawings already have had a modernist quality to them, which will be very popular later on. / The piece is created with structured/crafted improvisational textures that vary sometimes with traditional composition techniques and sometimes with computing processes. The musical *metaphors* related to human and machine are thus symbolized; improvisation as a 'tainted' human being that is dominantly shaped with craft and machine work by the "creator."

<sup>20</sup> ÖCAL, M. *Maschinenangst II*, Verlag Neue Musik, Berlin, giriş sayfaları.

- ö. 21-27 (Kräftig und voller Energie)
- ö. 28-35 (Fröhlich und verspielt)
- ö. 36-37 (Leidenschaftlich) – ö. 38-59 (Scherzhaft)
- ö. 60-62 (Doppio movimento)

## **2. Bölme** (ölçü 63-131)

- ö. 63-65 (Brutal und explodierend)
- ö. 66-76 (A tempo, giusto)
- ö. 77-91 (Tempo stabile) – ö. 92-93 (Plötzlich) – ö. 94-107 (Tempo primo)
- ö. 108-128 (A tempo, ostinati e sonoro)
- ö. 129-131 (Donnernd)

## **3. Bölme** (ölçü 132-145)

- ö. 132-134 (Humorvoll) – ö. 135-136 (Oscuro, subito)
- ö. 137-140 (Leggero)
- ö. 141-145 (Fest)

## **4. Bölme** (ölçü 146-196)

- ö. 146-169 (Misterioso, subito)
- ö. 170-186 (Tranquillo) – ö. 187-190 (Sostenuto)
- ö. 191-196 (Presto)

## **5. Bölme** (ölçü 197-269)

- ö. 197-212 (Stark) – ö. 213-214 (Meno mosso) – ö. 215-221 (Sospirando)
- ö. 222-226 (Wild and explosive, in tempo) – ö. 227-228 (Meno mosso) – ö. 229-230 (A tempo)
- ö. 231-234 (Unmenschlich und barbarisch)
- ö. 235-242 (Chaotisch aber organisiert) – ö. 243-246 (Tempo stabile) – ö. 247-250 (Ostinati e vigoroso) – ö. 251 (Tempo stabile)
- ö. 252-256 (Eher organisiert denn chaotisch) – ö. 257-269 (Organisiert)

**6. Bölme** (ölçü 270-309)

ö. 270-280 (Sehr kraftvoll)

ö. 281-284 (Con accuratezza) – ö. 285 (Guerriero) – ö. 286 (Un poco meno mosso) –  
ö. 287-288 (Tempo primo) – ö. 289 (Un poco meno mosso) – ö. 290 (Tempo primo)

ö. 291-309 (Meno mosso)

**7. Bölme** (ölçü 310-366)

ö. 310-331 (A tempo)

ö. 332-334 (Più veloce) – ö. 335-338 (A tempo) – ö. 339 Maestoso

ö. 340-344

ö. 344-350 (Synchronisiert)

ö. 351-358 – ö. 359-362 (Sostenuto)

ö. 363-366 (Calmo)

**8. Bölme** (ölçü 367-384)

ö. 367-371 (The Kalamatianós)

ö. 372-384 (Fandango)

**9. Bölme** (ölçü 385-414)

ö. 385-390 (Plötzlich) – ö. 391-396

ö. 397-406

ö. 407-409 (Più mosso) – ö. 410-414 (Sehr kraftvoll)

**10. Bölme** (ölçü 415-462)

ö. 415-420 (“Nelliesong”)

ö. 421-439 (Tempo primo, maestoso)

ö. 440-460 (Schalkhaft) – ö. 461-462 (Vivo, fervido)

**Kodetta** (ölçü 463-471)

ö. 463-469 (A tempo, codetta) – ö. 470-471 (Leicht, *dolce*)

Yapıtın bölmeleri, dikkatli bir dinleyicinin fark edebileceği düzeyde belirgin müzikal fikir, hız, doku ve tını farklılaşmalarıyla birbirlerinden ayırır. Yapıtın formal planı üzerinde ilerleyerek partisyona yakından bakmaya başlayalım.

### 3.3.1 1. Bölme

ö. 1-20 **Sehr kraftvoll und selbstbewusst, immer auf der Zählzeit** (Çok güçlü ve özgüvenli, hep vuruş zamanı içinde) ( $\downarrow = 70$ )

Eserin açılışında fagotların tetiklediği yükselen figürler klarnetlere devredilir. Klarnetler, ön plandaki bu ana motifinin yükünü eser boyunca üzerlerine alacaktır. 1. klarnetin ilk üçlemesinin ardından gelen ilk uzun ses (Do, yazılı nota olarak Re), 2. klarnetin Fa# uzun sesine devredilir. Bu devir ilişkisi bir sonraki ölçüde sırasıyla Do# ve Sol# sesleriyle devam eder. Bu sırada inici-çıkıcı arpejlerine devam eden diğer tahta üflemlilerle, melodiye “köşe” vurguları kazandıran yaylı *pizzicato*’ları kulağımıza çarpar. 3. ölçüde, eserde sık sık duyacağımız, küçük cümleleri kapatma işlevi gören 32’lik nota figürüyle karşılaşırız (1. klarnet solo, *non legato*). Bu figür, doğuşkan sırasının yaygınca bilinen ilk armonikleri ile –bu pasajda en fazla 19. doğuşkana kadar armonikler bulunmaktadır– kromatizmin harmanlanmış halidir. Klarnet burada yalnız bırakılarak, sürekli karşımıza çıkacak böylesi önemli bir figürün ilk gelişinde berrak ve parlak biçimde dinleyiciyle buluşması sağlanır.

# Maschinenangst II

to WDR Symphony Orchestra Köln with Emilio Pomarico

Sehr kraftvoll und selbstbewusst, immer auf der Zählzeit

Mithatan Ocal

The score is divided into five measures with the following time signatures: 2/4, 3/8, 3/8, 3/4, and 4/4. The tempo is marked as  $\text{♩} = 70$ . The woodwind section includes Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), English Horn, Clarinets (Bb), Bass Clarinet, Bassoons (1 and 2), and Contrabassoon. The brass section includes Horns (1, 2, 3, 4), Piccolo Trumpet (Bb), Trumpets (C), Tenor Trombones 1-2, Bass Trombone, and Tuba. The percussion section includes Timpani, Percussion 1, 2, and 3, and Harp. The string section includes 14 Violins I, 12 Violins II, 12 Violas, 10 Violoncellos, and 8 Contrabasses. The score contains various performance instructions such as *arco*, *div.*, *scrach wie behinderblick*, and dynamic markings like *ff*, *mf*, and *pp*.

Örnek 3.3.1.1 Maschinenangst II, ö. 1-5

Bir sonraki ölçüde, 32'lik figürlerin akışı aniden kendini 8'lik notalara bırakır ve bir önceki paragrafta bahsedilen doğuşkan sırasınının (Do temel sesine ait) çok bilinen inici versiyonu duyurulur. Bu kez bu doku flütler, çelesta, arp ve yaylılarla desteklenir. Yaylılarda normal notaların yanı sıra yapay flajolelere de başvurulmuştur. 5. ölçüde bas davul ve timpaninin ön planda olduğu, son vuruşta bas tom-tomların eklendiği vurmalarının bir ölçülük bağlantısıyla bir sonraki ölçüye geçilir. Hemen sonrasında, girişteki ilk cümle küçük çalgılaşma değişimlerine ve çeşitli esnetme/genişletme işlemlerine maruz bırakılarak açılış cümlesinin farklı bir versiyonuna bağlanır.

2. atılım 6. ölçüde başlar. 7. ölçüdeki klarnetin karakteristik iniş figürünün yönü aynı kalsa da, 32'lik notalarının ilki (Mi) kırılmış, yok olmuş, ölçü 3/8'likten 11/32'liğe küçülmüştür. 4/4'lük olarak karşımıza çıkan, hem bağlantı ölçüsü görevi gören hem de bir önceki cümlenin bittiği hissini dinleyiciye bir miktar tattıran uzun seslerin yer aldığı 5. ölçünün izdüşümü ise (9. ölçü), bir 8'lik nota değerinde kırılmış, küçülmüş, 7/8'liğe dönüşmüştür. Besteci, sürekli tekrarlıyor gibi görünen inatçı cümlecikleri art arda dizerken bu gibi küçük süre değeri kırpmalarıyla, kulağın belki ilk anda fark edemeyeceği fakat dikkatli bir dinleyişte ayırt edeceği nabız değişimlerine eser boyunca başvurur, onu ince ince örür. Eserin akışında monotonluk hissiyatını ortadan kaldıran bu ritmik/metrik kurgu, bozuk çalışan bir makinenin metaforu gibidir. Yapıtın adının işaret ettiği olguya (“makine kaygısı”, “makine korkusu”) bir pencere açılır böylece.

10. ölçüde, 2. klarnetin inici figürünün sürprizi ile bu inatçı ve kararlı cümleye üçüncü kez başlarız. Eserin başından beri işittiğimiz bu cümlenin karakteristik anları/köşeleri, sırasıyla, ilk iki ölçüdeki yukarıya tırmanış, 3. ölçüdeki bir ölçülük 32'lik inici figür, 4. ölçüdeki bir ölçülük 8'liklerle inici figür ve ardından 5. ölçüde Do eksenine varıştır. Görece uzun sesler barındıran 5. ölçü, orkestranın kısa soluklu bir mola anıdır. Bestecinin dikkatle tasarladığı şey ise, önceden sözünü ettiğimiz kontrollü ritim eksiltmesi vasıtasıyla, cümlenin her yinelenişinde 3. ve 5. (son) ölçülerinden bir birim eksiltmesidir.

14. ölçüde cümle iyice sıkılaştır ve 5 ölçülük kalıbını 4 ölçüye düşürür. 1. klarnetin



32'lik inişi, 4. kez işitildiğinde dinleyiciyi şaşırtmayacak şekilde 9/32'liğe düşmüş, cümleyi kapatan 17. ölçü ise bir sekizlik daha eksiltilerek 5/8'liğe küçülmüştür.

18-20. ölçülerde, cümle 5. ve son kez işitildiğinde artık iyice küçülerek üç ölçüye düşmüştür. Kesit sonuna işaret eden 5. cümlelerin sonunda, yaylıların daha geniş bir yelpazede kullanımına, obua ailesinin tam kadro olarak eklenmesine ve kornoların doğuşkan *glissando*'sunun itici gücüne tanıklık ederiz.

ö. 21-27 **Kräftig und voller Energie** (Güçlü ve enerji dolu)

Birbirlerine eklemlenmiş beş cümlelerin ardından artık Do eksenine bir teslim oluş söz konusudur. Klarnetlerden başlayın çıkıcı figürler, sırasıyla trompetlere, kemanlara, obua ailesine ve flütlere bulaşır. Flütlerin kurbağa dili (*Flutterzunge*) tekniğiyle icra ettiği çıkış, yine aynı teknikle icra edilen pikolonun uzun sesine bağlanır ve bu bağlantı sonrasında klarnet, arp ve çelestada aynı sesleri içeren bir inişin farklı ritmik değerlerle ve rejistr farklarıyla organize edilmesi sonucu kontrollü bir karışıklığın doğmasını sağlayan 23. ölçüye ulaşırız. 24. ölçüde kemanlar Do majör akorunu yukarı rejistrlarda tınlattırır ve ortam durgunlaşır. 25. ölçüde, önceki kesitte art arda gelen cümleleri hem kapatmaya hem de bir sonraki cümleye bağlamaya yarayan uzun sesli, kısmi *glissando*'lu kapanış ölçüsüne tekrar geri döneriz. 25. ölçünün son vuruşunda, yapıtta değerlendirilen sayılı çağdaş teknikten biri olan, belli bir tınısal alandan seçilmek üzere icracının insiyatifine bırakılmış bir obua multifoniği ile karşılaşırız. Bu tını, 1.-2. trombonların *glissando*'larının yarattığı boğuk aurayı desteklerken, alışageldiğimiz cümle kapatıcı motife yapılan bu geri dönüş sonucunda sanki önceki kesitteymişiz gibi hissederiz. 25. ölçü, her defasında küçülerek şekil değiştiren cümlelerin tekrar karşımıza çıkmaya başlayacağını hissettirir bize.

The musical score is for a piece titled "Maschinenangst II, ö. 18-23". It is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. The score is divided into measures with time signatures 3/4, 2/4, and 4/4. The tempo is marked "Kräftig und voller Energie" (3/8). Various performance instructions like "Flüsterzamp", "Schalle auf", and "Tutti unkl." are present.

Örnek 3.3.1.2 Maschinenangst II, ö. 18-23

ö. 28-35 **Fröhlich und verspielt** (Neşeli ve eğlenceli)

1. bölmenin 3. kesiti aslında 26. ölçüden itibaren başlar. Fakat yeni tempo/ifade terimi olan “Fröhlich und verspielt” 28. ölçüye, 1. klarinetin inisi 32’lik notalarının belirlediği yere eklenmiştir. Besteci bu kesitte eski cümleme yapılarına yeniden başlayacağı izlenimi uyandırır da, burada tercih ettiği kurgu sonat allegrosu formunun gelişim bölmesindeki anlatımını andırır. Serim bölmesinden itibaren işitilen karakteristik malzemelerin gelişim bölmesindeki serbest ve girift kullanımıyla, solo klarinetin karşımıza her çıkışında eksilen figürlerinin edasındaki benzeşim dikkat çekicidir. Yaylılardaki kesin ve köşeli eşlik yapısı yine *pizzicato* tekniği ile vurgulanır. Bu köşeli yapı tahta üflemlilere de azar azar sıçramaktayken, aynı yorumcu ile bongo ve kongalarla peşpeşe kullanılan trampetin elle icra edilmesi istenir ki bu da bir bongo etkisi yaratır.

30., 32. ve 34. ölçülerde ikişer ölçü sürmek üzere karşımıza çıkan ısrarcı motiflerde, klarinetin 28. ölçüde 12 adet 32’lik barındıran figürünün sırasıyla 10, 8 ve 6 adet 32’lik nota barındırarak küçültüldüğüne tanık oluruz. Bu süreçte, pikolo ve ksilofonun da klarinete “neşeli ve eğlenceli” bir cevaplaşmaya girdiğini duyarız. 28. ölçü itibariyle elle icra edilen ve bongo etkisi taşıyan trampet, biraz önce belirttiğimiz gibi bongo ve kongalarla dönüşümlü olarak tınlatılır. Bu kesitte bestecinin perküsif tınısal süreçler üzerine de ne denli titizlikle düşündüğü açığa çıkar. 29, 31, 33 ve 35. ölçülerin son vuruşlarında, ikili gruplara ayrılan motiflerin her ikinci ölçüsünün sonunda, 2. obuanın icracı insiyatifine bırakılan multifonikleri bu kez trillerle yankılanır ve statik bir ısrarla bir sonraki kesite doğru yol alır.

ö. 36-37 **Leidenschaftlich**<sup>21</sup> (Ateşli, coşkulu)

Ayrı bir başlıkla işaretlenen bu iki ölçü, bağımsız bir kesit olmaktan ziyade 38.-59. ölçülerdeki kesitin bir tür *Auftakt*’ı, “eksik ölçü”südür. Bestecinin bu iki ölçüye ayrı bir tempo/ifade başlığı eklemiş olması, köprü niteliğindeki bu bağlantının kendine özgü, güçlü bir kimlikle yorumlanmasını istediğini gösterir. Eserin açılış ölçülerindeki malzemeyle kurgulanan bu kısa bağlantıda, besteci motiflerini iyiden iyiye

<sup>21</sup> Almanca terimin partisyondaki yazımında “c” harfi atlanmıştır.

sıkılaştırarak tutkulu bir yükseliş inşa eder. Bu sıkılaşmada klarnetin pikolo ve ksilofonla önceki diyalogu artık ortadan kalkmış, eşzamanlı bir konuşmaya dönüşmüştür. Bu uygulama klarnetin ön planda oluşunu da boşa çıkarır, hiyerarşik olarak öncül-soncul ilişkisiyle cevaplaşan iki figürün aynı düzleme yerleşmesine yol açar.

ö. 38-59 **Scherzhaft** (Şakacı)

Klarnetin karakteristik inici figürü, bu kesitin başlangıcında iki 32'lik notadan oluşan bir hücreye kadar küçülmüştür artık. Ölçü sonlarında *Auftakt*'la sunulan bu çekirdek motif, flütler, obualar ve klarnetlerden duyulur. Napoliten fonksiyonu etkisiyle sergilenen çekirdek motifin karar sesi Do#'dir. (Bkz. **Örnek 3.3.1.3**) Şakacı karakterli bu değişim belki de bestecinin zihnindeki bir tercihin sorgulanmasıdır gerçekten. Zira 39. ölçüde pikolonun eklenmesi ve kornoların da kendilerini hatırlatırcasına destek sağlamasıyla birden bire geçilen Mi majör tonuna Do#'den geçmek görece daha tercih edilebilir bir fonksiyonel sıçramadır.

42. ölçünün ikinci yarısında, klarnetin bir zamanlar Do#'de asılı kalan uzun sesi artık Si'de, hemen ardından Do'da asılı kalır ve o meşhur cümlelerle yeniden karşılaşırız (ö. 44 ve devamı). 45. ölçüde çeken-eksen bağlantısının açık bir örneğini görürüz. Kontrbas haricindeki tüm yaylıların bir flüt ve bir pikolo ile beraber sunduğu çeken 7'li akoru uzamaya devam ederken, bas klarnet, 2 fagot, 2 korno, 1. trompet ve kontrbasların oktav katlamalarıyla, *humorvoll* (mizahi) terimi ile karşımıza çıkan, Sol'den başlayarak Do'ya doğru inici şekilde ilerleyen yarım Do majör gamı ile ölçü sonunda güçlü biçimde Do eksenine varırız. Bu dört ölçülük cümle, 46.-48. ölçülerde üç ölçüye düşerken, yarım gamlık kapanışın başına kısa bir Mi notası eklenir. Öte yandan, havada asılı kalan yedenlerin ve 7'lilerin hiçbiri beklenen rejistırlarda çözülmez; bunun yerine hep sürprizli biçimde, pes rejistırlardaki yarım gamlı motife geçiş yapılır. Klarnet motifinin egemen olduğu cümle 49.-51. ölçülerde yine üç ölçü sürerken, kapanış motifi, yeni bazı seslerin (La<sup>b</sup>, Fa#) motifin başına ve ortasına eklenmesiyle genişlemeye ve deforme olmaya başlar.

36 **Leidenschaftlich** **Scherzhaft** **2/4**

The image shows a page of a musical score for 'Maschinenangst II, ö. 36-41'. The score is divided into two systems. The first system covers measures 36 to 41 and is marked 'Leidenschaftlich' (passionately) and 'Scherzhaft' (playfully) in 2/4 time. It includes staves for Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, English Horn, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Contrabassoon, Horns 1, 2, 3, and 4, Piccolo Trumpet, Trumpet 1 and 2, Trombone 1 and 2, Percussion 1, 2, and 5, and Piano. The second system covers measures 42 to 47 and is marked 'Leidenschaftlich' and 'Scherzhaft' in 3/4 time. It includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score contains various musical notations such as dynamics (ff, f, mf, marc, sforz), articulation (acc, stacc, marc), and performance instructions like 'Change to the Snarestick (Pitche)' and 'Change to the Bass Drum'. The page number '39' is located in the top right corner.

Örnek 3.3.1.3 Maschinenangst II, ö. 36-41

52. ölçüde başlayan üç ölçülük cümlede klarnetin inici figürü 9/32'liğe küçülürken, kapatici motifin, ses sayısını arttırarak iyiden iyiye çeşitlendiğini görürüz. 55. ölçüde son kez işitmeye başlayacağımız üç ölçülük cümlenin 57. ölçüdeki kapanış motifi, bu kez 32'liklerle açıkça notalanan bir trille bezenmiştir. Eserin açılışındaki tematik gereç 58.-59. ölçülerde doygunluk noktasına varmıştır artık. 59. ölçüdeki puandorg süresince biriken enerji vasıtasıyla, bestecinin “*no comma*” (virgülsüz, kesintisiz) ibaresiyle belirttiği, duraksama olmadan geçilen kısa bir kodettaya bağlarız. Tanıdık klarnet figürünün flütlerle katlandığı, melodi köşelerini bakırlar, yaylılar ve vürmalıların belirlediği, röprizler barındıran bir kodettadır bu.

ö. 60-62 **Doppio movimento** (İki katı hızlı) (♩ = 92 / ♩ = 140)

İki farklı vuruş içinde yorumlanabilecek bu kodetta kesitinde hız ♩ = 70'ten ♩ = 140'a çıkmıştır. (Tempo açıklaması böylece karşılığını bulur.) Üç ölçü uzunluğundaki bu kısa kodettada klarnetin çeşitlendirilmiş figürü inatçı tekrarlarla sunulur. Partisyonda üç ölçü olarak notalanan bu kodetta aslında altı ölçü olarak icra edilir; zira son iki ölçüsü sırasıyla 2 ve 3 kez tekrarlanır. Bir sonraki bölmenin açılışındaki saldırgan ve tekrara dayalı ifade bu inatçı söylemle hazırlanır.

### 3.3.2 2. Bölme

ö. 63-65 **Brutal und explodierent** (Vahşice ve patlayıcı) (♩ = 140)

2. bölme İgor Stravinski'nin *Bahar Ayini* adlı bale müziğinin saldırgan ve vahşi perküsif dokularını andırır şekilde başlar. Yeni bir bölmeye adım attığımızı, eserde yeni bir aşamaya geçtiğimizi böylece kolaylıkla hissederiz. Bas davuldaki *brutale* ifadesi vahşiliği ve saldırganlığı dinleyiciye tam anlamıyla yansıtmak üzere besteci tarafından seçilmiştir. Bölmenin başlangıcı tam da bu nedenle “vahşi ve patlayıcı” anlamına gelen bir başlıkla taçlandırılmıştır. Timpaninin aynı perdenin (Do) iki farklı timpani üzerinde seslendirildiği 8'lik devinimine karşılık, en az onun kadar patlayıcı duyulan bas davulun 4'lük üçlemeleri birbirleriyle iç içe geçerek ritmik bir gerilim de sağlanır ve patlayıcılık etkisi bu ritmik çatışmanın da desteğiyle daha da güçlü biçimde hissedilir. Üç ölçülük bu kısa kesitte, 1. fagot, kontrfagot, viyolonseller ve kontrbaslar 4'lük üçlemeleriyle bas davulu katlarken, bas klarnet ve 2. fagot iç içe geçen 4'lük



ö. 66-76 **A tempo, giusto** (Tempoya dön, sabit/tam olarak)

Sonraki kesitin ilk üç ölçüsünde, ilk bölmenin üçleme 16'lık arpejleri, yaylıların 8'liklerle *pizzicato*'ları ve ilk bölmede klarnetlerle özdeşleşen, arpejler sonrasındaki uzun seslerin açığa çıkardığı melodi kalıbı olmak üzere üç öge kulağımıza çarpar. 16'lık üçlemeler üzerindeki jestler kendilerini izleyen uzun seslerle bir bütün oluşturduğu için, bunları ana melodik hatta ait figürler olarak yorumlamak da mümkündür ve böylece iki temel öğeden bahsetmek mümkündür. Klarnetlerdeki uzun seslerin bitimi ardından, I. kemanların sololarla ayrılan küçük bir grubu bu uzun seslerin uzantısı niteliğinde akorlar sunar. Pikolo, 1. obua, korangle, bas klarnet, kontrfagot, 1. korno ve 1. trompet gibi çalgılar da uzun seslerin oluşturduğu dokuya katkıda bulunurlar. Burada klarnetlerle 1. trompet arasında bir diyalog söz konusudur.

Bu üç ölçünün bitiminde, büyük bir motif sonu izlenimiyle kısa soluklu bir Do pedalı tutulur. Bir sonraki atılım 70. ölçüde, müziğin en başındaki gibi fagotların yukarıya doğru uzanan üçleme 16'lık arpejlerinin yarattığı dalga ile gelir. Eserin en karakteristik motifleri arasında yer alan 16'lık üçleme motifi, 71.-73. ölçülerde tahta üflemlerli çalgılarda tam anlamıyla hâkimiyet kurarken, onlara viyolalar ve I. kemanlar da *arpeggiando* karakterinde devinimlerle destek verir. 71. ölçünün başında bas trombon, tuba ve kontrbaslardan güçlü bir Do atağı duyarız. *Maschinenangst II*'nin özüne nüfuz eden Do notası ve –daha önce de sözünü ettiğimiz gibi– onun belli sayıdaki doğuşkanlarından türetilen akor varyantları burada da karşımıza çıkar. Bu akorlar, arka planda, kesintili Do pedalı üzerinde ısrarcı biçimde, bas trombon, tuba ve 1. trompet haricindeki bakırlarla, kısa soluklu ani *crescendo*'larla duyurulur. 1. trompet, *in rilievo* (belli düzeyde önce çıkarılarak) terimiyle vurgulanan *staccato* figürlerini flüt ve pikoloyu katlayarak yankılandırır ve bu kombinasyon orkestral katmanlar içerisinde parlakça duyurulur. Bu girift ilişkilerin içerisinde 3. korno, *cantabile* terimiyle vurgulanan melodisini sunar. Bu solonun bitiminde, trombonlardan çeken fonksiyonu hissiyatı uyandıran bir Sol atağı gelir. Bu bir vuruşluk Sol üzerinde, pikolo, 1. flüt ve 1. klarnet yukarıya tırmanarak Do# perdesine ulaşır. Besteci (belki içgüdüsel olarak) yine napoliten fonksiyonuna ulaşırken (2. flüt ve 2. klarnetin de Fa perdesini seslendirdiğini not düşelim), bas klarnet ve fagotlar ters yöne doğru bir hamle ile



anarmonik olarak aynı sese (Re $\flat$ ) ulaşarak, gidilmesi amaçlanan akorun daha geniş bir serimini açığa çıkarır.

74. ölçünün başında timpaninin keskin vurgulamasının ardından, tüm çalgı grupları, 4-7 saniye arasında bekleme süresine sahip uzun bir puandorg üzerinde asılı kalarak *p* nüansına doğru bir alçalış sunarlar. 75. ölçüdeki bir vuruşluk *tutti* sessizliğin ardından, 76. ölçüde, klarnet ve flütün 60. ölçüdeki kodetta figürü yeniden belirir. Bu ölçünün sonunda tınlayan pikolo ve I. kemanların tiz Sib'lü, çelik üçgenin *piercing* (delici) terimi ile işaretlenen atağı ile buluşur. Bu tını örtüşmesi, aynı Sib perdesini çelik üçgenin de seslendirdiği algısıyla bir duyuş ilüzyonu yaratır. Kesit bu ilüzyonla son bulur.

*non rit.* Lunga (ca. 4'-7')  $\frac{1}{4}$   $\mu = 70$   $\frac{6}{8}$   $\mu = 80$  ( $\mu = 120$ )  $\frac{3}{4}$  Tempo stabile  $\mu = 120$  always very strong accent on each note no fermata

Picc. 1, 2  
 Fl. 1, 2  
 Ob. 1, 2  
 Eng. Hrn.  
 Clar. 1, 2  
 B. Clar.  
 Bassoon 1, 2  
 Clarinet  
 Horn 1, 2, 3, 4  
 Perc. Tpt. 1, 2  
 Tpt. 1, 2  
 Tbn. 1, 2  
 B. Tbn.  
 Tbn.  
 Tmp.  
 Perc. 1 (Snare drum) *ff* piercing  
 Perc. 2 (Bass Drum)  
 Perc. 3  
 Hrp. *ff* *arco* perfect synchronization with the Harp *gliss.*

*non rit.* Lunga (ca. 4'-7')  $\frac{1}{4}$   $\mu = 70$   $\frac{6}{8}$   $\mu = 80$  ( $\mu = 120$ )  $\frac{3}{4}$  Tempo stabile  $\mu = 120$

Vln. I 1. solo *pizz.*  
 Vln. I 2. solo *arco*  
 Vln. II 1. solo *pizz.*  
 Vln. II 2. solo *arco*  
 Vla. *arco* *pizz.* Pupitre I (same as solo) *arco* search tone behind the bridge.  
 Vcl. *arco*  
 Ch. 1. solo *pizz.*  
 Ch. *f* *non rit.*

Örnek 3.3.2.2 Maschinenangst II, ö. 74-80

ö. 77-91 **Tempo stabile** (Sabit/değişmez hızda) ( $\downarrow = 120$ )

Kesitin ilk ölçüsünde serpiştirilmeye başlayan motif parçacıkları iki buçuk ölçüye yayılır. Hemen ardından, 80. ölçüde yeni bir *general pause* (genel duraksama) belirir. Burada besteci, pikolo ve klarnetlerin figürüne arp ve viyolanın kalış figürüyle yanıt verir. Bu figürler, içerisinde bulunduğumuz kesit itibariyle ısrarcı bir şekilde sürdürülecektir. 77. ölçüde eserin sayılı genişletilmiş çalım tekniklerinden biri karşımıza çıkar: Viyolaların ilk sehпасındaki iki yorumcunun (ya da solo viyolacının) III. ve IV. teller üzerinde, köprünün arkasından, yaylarını bastırarak gıcırta sesi (*scratch tone*) çıkarmaları istenir. 78. ölçüde keman gruplarının yarı yarıya bölünerek aynı sesleri *pizzicato* ve flajole olarak aynı oktavdan duyurması, bestecinin zarif bir dokunuşla nakşettiği tını işçiliğinin imzasıdır. (Bkz. **Örnek 3.3.2.2**) Üst oktavlarda çok silik ve kesik duyulan *pizzicato*'ların flajole ile parlatılması ve yoğunluğunun artırılması ile tiz *pizzicato*'lara küçük bir yankı efekti ilave edilmiş, havada görece daha uzun kalan bir iz haline dönüşmeleri sağlanmıştır. 79. ölçüde ise –eserin bazı başka yerlerinde de gördüğümüz gibi– bestecinin senkronize homojen karışımlar elde etmeye ne kadar önem verdiğini gösteren *perfect synchronisation* (tam eşzamanlılık) ibaresiyle karşılaşıyoruz (1. klarnet ve arp partileri).

81.-83. ölçülerde ise, 77.-79. ölçülere serpiştirilen motif kırıntılarının yeniden sunumuyla karşılaşıyoruz. Üstteki paragrafta üzerinde durduğumuz motif parçacıkları, hiç değiştirilmeden, röpriz yoluyla bu kez iki kez üst üste yinelenir. Böylece aynı müzikal içeriği, aynı çalgılama ile toplamda üç kez üst üste işitmiş oluruz (77.-83. ölçüler). 84. ölçüde yine bir *general pause* belirir. Bestecinin bu tür mekanik yinelemelerinin, imgelemindeki yarı insan / yarı robot karakterin betimlenmesine hizmet ettiği aşikârdır. Aynı motif parçacıkları, bir süredir duymadığımız bas ses bölgesini yeniden hissettiren küçük orkestrasyon farklılıklarıyla 85. ölçüde yeniden belirir. Motif kırıntıları buradan itibaren artık eski metrik kalıbı kırmaya ve daralmaya, üst üste binmeye başlar. 88. ölçüde, I. kemanların iki solo dışındaki grup üyeleri *echo* ibaresiyle tahta üflemelilerin ve arpın motif kırıntılarını yankılandırır. Bu tını işçiliği, biraz önce sözünü ettiğimiz *pizzicato*'ların flajole ile parlatılmasıyla benzeşen bir buluştur. Yinelenen figürün hava asılı kalan son notası olan Re, 88. ölçüden itibaren flütler ve 1. obua ile dinleyiciye daha uzun sürelerle duyurulmaya başlar. 89. ölçünün

2. zamanında, Re sesinin aniden kesilmesini özellikle isteyen besteci, ilgili partilere “*cut immediately with tongue stop*” komutunu yerleştirmiştir. Aynı mekanik motif 90. ölçünün ortasında tekrar gelir ve bu kez tiz Re sesi 91. ölçüde *Flutterzunge* (kurbağa dili) tekniğiyle güçlü biçimde vurgulanır. Bu ölçülerde Do ekseni de fagotlar ve kornonun uzun sesleriyle daha belirgin şekilde hatırlatılmaktadır. Bu kesitin akoru olan majör 9’lu akorunun en yukarıdaki sesi olan Re, 92. ölçüde Do perdesine nihayet çözüdür.

ö. 92-93 **Plötzlich** (Ansızın) (♩ = 140)

Bu iki ölçü esasen, 90. ölçünün ortasında başlayan motif devriminin devamıdır ve 94. ölçünün sonuna kadar sürer. 93. ölçüde I. kemanlar, viyolalar, kornolar ve pikolo trompetin iki noktalı sekizliklerle bezenmiş keskin figürleri, tahta üflemelilerin ve II. kemanların halihazırda içinde bulunduğumuz akorun doğuşkanları içerisindeki inici dalgalanışıyla iç içe geçer. Viyolonsel, kontrbas, kontrfagot ve timpani gibi çalgıların Do ekseni hatırlatmasıyla birlikte, uzun süredir yalın bir örgüyle devam eden orkestrasyon bir anda üç öğeye genişler.

ö. 94-107 **Tempo primo** (Önceki tempo) (♩ = 120)

Burası bağımsız bir kesit olmaktan çok önemli bir tempo değişim yeridir. Ses gereci 77.-91. ölçülerdekiyle tümüyle özdeş olan bu alt kesit, önceki iki ölçüde kendini duyuran ani hız değişiminin ardından hemen öncesindeki ana kesitin motif parçacıklarını işler. Genel olarak aynı tarzda devam eden, üçerli ölçü grupları üzerinde ilerleyen motifler, 100. ölçünün son 16’lık notasında görüldüğü gibi, beklenilmeyen zamanlarda asimetrik aksamalar yaratarak monotonluğu kırar. 105. ölçüde ise, 1. trompet kupa surdinle (*cup mute*) ve *Flutterzunge* (kurbağa dili) tekniği ile *rough* (kaba) ifade terimi eşliğinde ufak bir solo sunar.

105. ölçünün sonunda eksik ölçüyle son bir kez hamle yapan mekanik motif, 108. ölçüye kadar tansiyonu yükselterek sürer. Hemen ardından, eserin en karakteristik figürünü bu kez 1. ve 2. klarnetler arasında paylaştırılmış şekilde işiterek (ö. 108) bir sonraki kesite bağlarız.

ö. 108-128 **A tempo, ostinati e sonoro** (Tempoya dön, ısrarcı ve gür sesli) (♩ = 70)

Eserin en karakteristik motifi olan 32'lik figürler klarnetlerde ısrarcı bir söylemle mekanikleşmeye başlarken, bir önceki kesitte kulağımıza yerleşen takıntılı motif parçacığı (kısa Do, uzun Re) obualarda ve 1. kornoda yinelenir. Klarnetlerin 32'liklerle yürüyen motifinin ilk notaları, I. kemanların ikinci yarısı tarafından 8'lik *pizzicato*'larla desteklenir. Eserin başlangıcında 1. klarnetin figüründen her adımda bir 32'lik nota eksilirken, bu kez tam ters yönde bir mekanizma ile figürün başına bir 32'lik nota eklenir (1. klarnet: ö. 108, 109, 111, 113, 115, 117, 119, 121, 123, 125). Bu nota ekleme sürecinde, figürün önündeki esten aynı oranda adım adım bir eksilme/kırılma olur. Besteci bu figürü işlediği kesitlerde bu tür manipülasyonlara sıklıkla başvurur.

**Örnek 3.3.2.3a** *Maschinenangst II*, ö. 108-112 (Klarnet 1-2)

**Örnek 3.3.2.3b** *Maschinenangst II*, ö. 113-117 (Klarnet 1-2)

**Örnek 3.3.2.3c** *Maschinenangst II*, ö. 118-122 (Klarnet 1-2)

**Örnek 3.3.2.3d** *Maschinenangst II*, ö. 123-127 (Klarnet 1-2)

Bu makinemsi figür, 125. ölçüde ise pikolo ve 1. flüte de bulaşır. 2. flüt ise 109. ölçüden başlayarak 1. klarnet partisini 16'lık notalarla katlamaktadır. Aşağıdaki örnekte (123 ve 125. ölçülerde) 2. flütün 1. klarnetin figürüyle kurduğu ilişki de (iki katı büyük değerlerle katlama tekniği) görülebilir.

### Örnek 3.3.2.4 *Maschinenangst II*, ö. 123-127 (Tahta üflemeliler)

Kesitte majör 9'lu akorunun alt ve üst seslerinin tahta ve bakır üflemelilerle birlikte yaylıların bazı üyelerince uzayıp gitmesi ikincil bir katman yaratır. I. kemanların ilk yarısı ile pikolonun tiz bölgede Do# sesini tutmaları ise akora niyetli, kasıtlı bir kirlilik katar. Viyolalar, I. kemanlarla uyumlu ritmik yapı içinde (8'liklerle) gezinirken aslında yakından tanıdığımız majör 9'lu akorunun seslerini duyurarak iki katman arasında harç işlevi görürler, ancak ön planda rol üstlenmezler. Diğer çalgıların bazı küçük figürlerle arka plandaki hareketliliğe yer yer katkı sağlayıp eski görevlerine geri dönmelerinden de anlaşılacağı üzere, bu kesitte iki temel orkestral katmandan söz edilebilir. Kornolarda yer yer tremololar kulağımıza çarpmakla birlikte, özünde onlar da uzun ses katmanı içinde sınıflandırılabilir; zira aynı ses üzerinde yinelenen tremololarla uzun ses katmanına hizmet ederler (2.-3.-4. kornolar bu kesitte Do-Re-Mi

perdeleri üzerinde küçük bir salkım akor sunarlar ki bu sesler de özünde majör 9'lu akorunda içkindir.)

109. ölçünün sonundan itibaren 1. kornoya trompetler ve korno grubunun diğer üyeleri de katılır ve uzun sesler katmanını güçlendirir. Do ana sesinin doğuşkan dizisinden esinli akor böylece yeni bir oluşum sürecine girer. Bakır grubu 117. ölçünün sonundan başlayarak orkestral sonoriteye tam kadro destek sağlamaya başlar. 121. ölçüde iki obua ve kemanlar yeni bir melodik hattı oluşturmaya başlar. Bu hatta kısa süre için pikolo ve 1. flüt de eklenme çabası içine girer. Obualar ve kemanlar, şakacı havadaki melodilerine biraz daha cüretkâr bir söylem kazandırdıktan sonra (ö. 123-124), akorsal katmanı destekleme işlevlerine (bu kez devingen bir yapı içinde) geri dönerler.

1. klarnetin 118. ölçüde dokuz nota uzunluğundaki 32'lik figürü, 123. ölçüde on yedi notaya kadar genişler. Bu figür 123. ölçüde pikolo ile kendisini en zirvede duyurup 1. flüte de bulaşır. 125.-127. ölçülerdeki çağılıtlı bağlantıda klarnetler, flütler ve kemanlar yine tanıdık doğuşkan sıralamasının notalarından oluşmuş bir yükseliş hissiyatı gözler önüne serer. Kesitin içinde bir hayalet gibi dolaşan majör 9'lu akoru, 128. ölçüdeki yalın bir Do majör akoruna dönüşür. Orkestral *tutti* burada bir *crescendo* ile yükselir ve bir sonraki kesite enerji dolu bir geçiş yapılır.

ö. 129-131 **Donnernd** (Gök gürültülü) (♩ = 48)

Bu kısa kesitte, 3. bölmeğe geçmeden hemen önce, alışılmadık bir akor geçişi yer alır. **Örnek 3.3.2.5**'te bu geçiş akorlarının seslerinin aşağıdan yukarıya doğru hangi enstrümanlara verildiği görülmektedir. Bu özetlemede akorlar arasındaki geçit ve benzeri yabancı sesler, akor sesleri içerisindeki değiş tokuşlar ve akorların birbirlerine bağlantıları dikkate alınmamıştır. Burada, kısa süreli bir fırtına etkisiyle, 129. ölçüden itibaren bakır enstrümanların aşağı rejistrlarda esip gürlemesi, perküsyonların ortalığı kasıp kavurması ertesinde, 131. ölçüde tipik bir çeken 7'li akoruna (Sol-Si-Re-Fa) huzur içinde bir bağlantı amaçlanmıştır. Bu bağlantıda güçlü bir kontrast etkisinin amaçlandığı aşikârdır. Bestecinin dinleyiciyi gök gürültüsü etkisinden birkaç ölçü içerisinde nereye götürmek istediği bir sonraki bölmenin başlığında görülecektir.

## ö. 129

I. Keman, Klarnet ve Korangle (daha sonradan)  
 Viyola, Korno  
 II. Keman, Bas Klarnet  
 Kontrfagot (Yazım kolaylığı nedeniyle anarmoniği kullanıldı.)  
 Viyola, Korno  
 Çello, Trombon, Viyolalar, Korno  
 Kontrbas, Timpani, Trombon (daha sonradan Bas Trombon)  
 Tuba, Bas Trombon

## ö. 130

Korangle, Klarnet ve Bas Klarnet  
 Viyola  
 Çello, Korno  
 II. Kemanlar (ilk yarısı), Trombon, Fagot  
 II. Keman (ikinci yarısı), Viyolalar, Korno  
 Viyola ve Çellolar (daha sonradan)  
 Çello, Viyolalar, Trombon  
 Kontrbas, Bas trombon, Tuba, Kontrfagot

Örnek 3.3.2.5 *Maschinenangst II*, 129.-130. ölçülerdeki akolar

## 3.3.3 3. Bölme

ö. 132-134 **Humorvoll** (Nükteli, mizahi) ( $\downarrow = 72$ )

Bu bölme bir önceki bölmenin başlangıcındaki gibi esip gürleyen, vahşiliğiyle ortalığı ayağa kaldıran vurmalarıyla başlamaz. Besteci bize artık farklı bir renk paleti sunmak ister. Basit bir çocuk piyano parçası gibi başlayan, obuanın adeta sağ eldeki melodiyi, fagotun ise sol eldeki eşliğini yansıttığı, –ifade teriminden de anlaşılacağı üzere– mizahi bir kısa kesittir bu. 133. ölçüde obua grubunun diğer üyeleri ile klarnetler ön plana çıkararak 1. obuanın başlattığı cümleyi tamamlarlar.



**Humorvoll**  
♩ = 72

**Oscuro, subito**

The musical score is arranged in two systems. The first system (measures 131-135) features a tempo of  $\text{♩} = 72$  and a mood of **Humorvoll**. The second system (measures 136-140) features a mood of **Oscuro, subito**. The score includes parts for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), English Horn (Eng. Hh.), Clarinets (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoons (Bsn.), Contrabassoon (Cbssn.), Horns (Hn.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Violins (Vln.), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). Dynamics range from  $ppp$  to  $fff$ . Performance instructions include *brassy*, *con sord. (straight)*, and *arco*. The score is marked with  $ff$  and  $ff$  *imp* in the second system.

Örnek 3.3.3.1 Maschinenangst II, 131-136

Kendisiyle yapılan yazılı söyleşide belirttiği gibi Öcal, eser içerisinde yeni müzik kapsamında icracıların sınırını zorlamak yerine geleneğin yelpazesi içerisindeki imkânları değerlendirerek, yeri geldiğinde Do majör tonunda arpejleri de hiç çekinmeden tercih ederek mizahi bir söyleme başvurur. Burada “çekinme” fiilini kullanmamızın nedeni, günümüz yeni müziğinde geçmişe ait bu tür öğelerin gölgesini bile yansıtan eserleri hor gören, peşinen mahkûm eden bir kitlenin varlığıdır. Öte yandan, Öcal’a göre gelenekle temas kurmaktan çekinmemek gerekir, müzik bir bütündür ve besteci –hele ki içinde bulunduğumuz postmodern çağda– bugüne kadar birikmiş olan bilgi havuzunun istediği kesitinden, istediği ölçüde yararlanabilmelidir.

Flütlerin 133. ölçüdeki arpejlerine *divisi* kemanların *pizzicato*’larıyla köşe efekti katılır. Bu sırada bas tahta üflemeliler, bas yaylılar, viyolalar ve 2 trombon (*brassy*) uzun ses güçlendirmesine başvurur. Besteci, 132. ölçüde çeken fonksiyonu üzerinde mizahi bir üslupla yaptığı girişi bir sonraki ölçüde eksene kavuşturmuştur. Öncesi gök gürültülü, sonrası karanlık pasajlar barındıran ufak bir göz kırpmıştır bu.

ö. 135-136 **Oscuro, subito** (Karanlık, ansızın)

3. bölmenin ilk kesiti 135. ölçüde (ifade terimleriyle de vurgulandığı gibi) ansızın karanlığa gömülür. Burada iki adet artmış 4’lü aralığı (Fa#-Do+Re-Sol#) bir tam perde arayla üst üste bindirilmiş, onlara en alt oktavda kontrfagot ve sonradan kontrbasların seslendirdiği Mi sesi eklenmiştir. (Bkz. **Örnek 3.3.3.1**) 135. ölçüde korangle, klarnetler, fagotlar, viyolalar ve viyolonsellerle seslendirilen akora, ölçü sonunda trombon grubu da eklenir. 136. ölçünün son vuruşunda, kornolar akorun üst seslerini kurbağa dili tekniğiyle vurgular. 1. trompetin *metallic, piercing* (metalik, delici) terimiyle notaya geçirilen kurbağa dilli Sib’ü (ki kontrfagot ve kontrbaslar akoru nasıl bir büyük 9’lu aşağıya doğru genişletiyorsa bu perde de onu bir büyük 9’lu yukarıya genişletmektedir) kornolarla aynı anda tınlasa da bestecinin amaçladığı gibi kulağa daha çok batmaktadır.

ö. 137-140 **Leggero** (Hafif, narin)

Bu yeni kesitin başlangıcında, eserin açılışında kulağımıza nakşolan 16’lık üçlemeler üzerindeki arpejler yeniden belirir. Bir önceki kesitin sonundaki uzun sesler, yeni bir

akor oluşturarak, 137. ölçünün sonunda bu kez flütler, obualar, klarnetler ve I. kemanlara yayılır. Uzun ses yapılanması, yaylıların diğer üyelerinin akorun farklı notalarına (kimi zaman *portamento*'larla) atlayıp zıplamalarıyla çeşitlendirilmiş olur. Artmış 4'lü aralığı, tahta üflemelilerin 137. ölçünün ilk yarısındaki üçleme 16'lık arpejlerinde de belirgindir. Tahta üflemelilerin tırmanışına son anda I. kemanlar da katılır. 6'lamlı bir figür (Do majör üzerinde bir kırık arpej sunarak), 138. ölçüde 1. klarnette *solo in rilievo* (belirgin solo) ifadesiyle karşımıza çıkar. Besteci, arayı doldurmaya yarayan figürler bütünüyle bu soloya varır ve o malzemeyi birden bire farklı bir anlam dünyasına götürüp, çevresini uzun ses materyali ile kuşatınca bu figür farklı bir boyutta en göze çarpan şey olup çıkar. Malzemeyi sabit tutup ortamı değiştirmek, güzel bir anlamsal dünya manipülasyonudur. Uzun ses materyaline 139. ölçünün sonunda kornolar yeniden eklenir ve bir sonraki kesite derin bir *diminuendo* ile varılır. Akorun en üst sesi olan Mi, pikolo ve I. kemanlarda uzatılarak *diminuendo*'da en geç sönen ses olur. I. kemanların flajole tınısıyla uzayıp giden bu Mi sesi *immobile* (hareketsiz) terimiyle belirtilmiş, bu sesin yaylıların geri kalanının hemen öncesinde seslendirdiği vibratolu *portamento*'larla zıtlık oluşturacak şekilde sade ve yalın biçimde tınlaması istenmiştir.

ö. 141-145 **Fest** (Sağlam, sımsıkı) ( $\downarrow = 60$ )

Bu kısa kesitin başında, klarnetin 138. ölçüdeki solo materyali bir kez daha karşımıza çıkar. Yeni bir kırık akor üzerinde yukarıdan aşağıya doğru hareket eden klarnetin solosunun ses içeriği 16'lıklar üzerinde, II. kemanlarla (sonradan I. kemanlarla) yine *pizzicato* tınısıyla köşelendirilirken, viyolalar solonun varış noktasını (Sol#) *gettato* (sektirme) tekniğiyle, bir tür gecikme (*delay*) efekti yaratmak istercesine destekler. Önceki kesitteki akorla benzeşen, ortak sesleri olan bir akora varırız çok geçmeden: Sol#-Mi-Sib. Viyolaların 141. ölçünün ortasında işittiğimiz gecikme efekti figürü, 142. ölçünün girişinde trompetlerde –bu kesit bölgesinde özellikle tercih edilen artmış 4'lü / eksilmiş 5'li tınısını içererek– duyurulur. Burada trompet korangleye dönüşüyormuş gibi bir his yaratılır. Bu dönüşüm, surdinli 1. trompet *f* gürlüğünde atak yaparken *p* gürlüğünden zarifçe giriş yapan koranglenin *crescendo*'su sayesinde gerçekleşir. Ses renkleri arasında bir görev değişimi yaşanır; iki tını birbiri içinde erir, korangle hafifçe öne çıkar.

**142**  
3/4      1/4 ♩ = 48      2/4      3/8      12/8 ♩ = 60 **Misterioso, subito**  
Change to the Flute (Piccolo plays as 3rd Flute)

Picc. *ff*  
Fl. 1-2 *ff*  
Ob. *ff*  
Eng. Hn. *p poco cresc.* *mf* *ff*  
Cl. 1 *ff*  
Cl. 2 *ff*  
B. Cl. *ff*  
Ban. 1 *f*  
Ban. 2 *f*  
Chor. *mf* *pp*  
Flütcorn *ff* *mf* *pp*  
Hn. 1 *f* *pp*  
Hn. 2 *f* *pp*  
Hn. 3 *f* *pp*  
Hn. 4 *f* *pp*  
Picc. Trp. *f* *pp*  
Trp. 1 (cont. straight) *f* *pp*  
Trp. 2 (cont. straight) *f* *pp* change sort. (cup)  
Tbn. *f* *pp*  
Timp. medium cork mallets II *mf*  
Perc. 1 *mf* *f* [Tim] →  
Perc. 2 *f*  
Perc. 3 *f*  
Hr. *f* solo in ritard.  
3/4      1/4 ♩ = 48      2/4      3/8      12/8 ♩ = 60 **Misterioso, subito**  
arco *f* *mp* *pp*  
Vln. I *f* *mp* *pp*  
Vln. II *f* *mp* *pp*  
Vla. *p poco cresc.* *mp* *pp* sempre non coll. *mf* *pp*  
Vcl. *p poco cresc.* *mp* *pp* sempre non coll. *mf* *pp*  
Cb. *pp*

Örnek 3.3.3.2 Maschinenangst II, 142-146

144. ölçüdeki figürler, eserin açılışından ve 137. ölçüden hatırladığımız, her bir notası tane tane tınlatılan çıkıcı arpejlerdir. 2/4'lük ölçü içindeki bu kısa soluklu açılış bu kez yankılı vurmaliardan oluşan bir grupla –vibrafon, krotaleler (antik ziller) ve boruçanlarla– güçlendirilmiştir. Bu ölçüde metalik ses üreten iki vurma çalgıya birazcık yumuşaklık katmak için vibrafon tercih edilmiştir. Bestecinin aynı akor civarında gezmesinin nedeni, adım atmakta olduğumuz 4. bölmenin soluyacağı havanın bileşenlerinin armonik zemin düzleminde hazırlanmasıdır. Duyuşumuz belli bir çekim bölgesine doğru adım adım sürüklenmektedir –bestecinin mahir ses ve renk işçiliğiyle.

#### 3.3.4 4. Bölme

ö. 146-169 **Misterioso, subito** (Gizemli, ansızın) ( $\downarrow = 60$ )

Eserin bu bölmesine kadar Do sesinin doğuşkanları üzerine farklı çeşitlemeler ve ses paleti oyunlarıyla karşılaşmıştık. Besteci bu çeşitlemeleri oluştururken *OpenMusic*<sup>22</sup> adlı bilgisayar programının çıktısı olarak verdiği orkestralama önerilerinden de faydalanmıştır. Do sesinin ilk 19 doğuşkanı içerisinde elbette mikrotonlar da vardır. Fakat besteci bu mikrotonları küsuratlı sayıları yuvarlar gibi yuvarlamıştır. (Bazen niyetli olarak mikroton kullandığı da olmuştur.) Eğer bu doğuşkanlardan elde edilen malzemeyi majör veya minöre yuvarlamaya çalışsaydık daha çok majör tonaliteye yakınsayacağımızı fark ederdik. Fakat bu bölme itibarıyla, doğuşkan serisinin seçili notalarının inici/çıkıcı yapılanmaları kesintiye uğrar. Bu yeni bölme, arpın uzun soluklu *ostinato*'su üzerinde viyolalar, viyolonseller ve kontrbasların havada asılı kalan seslerinin genişlik duygusu veren inatçı ve stabil tavrıyla başlar. Armonik içerik, Do pedalı üzerine serpiştirilen minör 9'lu akorunu oluşturan notaların arasına hiç çözülmeyen bir gecikme edasıyla eklenmiş, durağan bir Sol# (duyuş olarak Lab) notasından ibarettir. Üçerli ölçü yapısının (12/8) ayırt edici nabız atışı ile 146. ölçüde

<sup>22</sup> OpenMusic, müzik kompozisyonu ve analizi için kullanılan bir grafiksel programlama ortamıdır. IRCAM tarafından geliştirilen OpenMusic, müzik teorisi, kompozisyon teknikleri ve ses analizi konularında araştırmacılar, besteciler ve müzikologların kullandığı bir yazılımdır. <https://forum.ircam.fr/projects/detail/openmusic> Erişim tarihi: 18 Haziran 2023.

arpta başlayan ısrarlı tekrar, aşağıdaki örnekte özetlenen 6 sesli bir gam hissiyatı da yaratmaktadır.



### Örnek 3.3.4.1 *Maschinenangst II*, ö. 146-169

Arp partisindeki *ostinato*'nun ses içeriği

Bir önceki paragrafta bahsettiğimiz minör 9'lu akoruna Lab perdesinin eklenmesiyle, akorumuz Do üzerine kurulu minör 9'lu ve artmış beşli akorlarının bir karışımı haline de gelir. Arp ile sunulan zemine, 147. ölçüden itibaren flütler, klarnetler, fagotlar ve kornolarla türlü biçimlerde yapılan ses katlamaları eklenir. Tahta üflemelilerin kontrafagot dışındaki üyeleri, bir 8'lik kayarak kısa süreli uzun seslerle giriş yaparlar ve yer yer *Flatterzunge* tekniğiyle armonik dokuya küçük kıvılcımlar eklerler. 148. ölçüden itibaren, 1. kornonun *Auftakt*'ıyla birlikte, bakır çalgılar da armonik zemine kendi ses renkleri ve ayırt edici nabız atışlarıyla katılırlar. Kontrbaslar ve kontrafagot en alt ses bölgesinde yankılandıkları Do pedalını diğer çalgılara oranla daha uzun süreyle tutarlar, zira besteci bu ses aleminde kesintiye uğrayan bir bas desteği istememiştir. 148. ölçüden hemen önce, 3 flüt, 2. klarnet ve 1. kornonun eksik ölçüyle verdiği atak hissi, bu ana kadar ilk tanıtımı yapılan motifin gelişmeye başladığının göstergesiymişesine kendini hissettirir. Bu atak, uzun bir pedal üzerinde olsak da bir ayırım noktasına vardığımız duygusu verir kulağımıza. 148. ölçüde trompet, geniş bir üçerli ölçü içinde akmakta olan arp figürüne, yer yer üçlemeli 16'lıklarla karışan yeni bir nabız katar (Do pedalına orta ses bölgesinde destek vererek). Bu sırada I. kemanlar, 1. kornonun ataklarına onunla senkronize biçimde *pizzicato* ve tremolo renkleriyle destek verir.

The image displays a page of a musical score for 'Maschinenangst II, ö. 147-150'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left include Flutes (Fl. 1-3), English Horn (Eng. Hn.), Clarinets (Cl. 1-2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoons (Bsn. 1-2), Contrabassoon (Cbass.), Horns (Hn. 1-4), Trumpets (Tpt. 1), Trombones (Tbn.), Percussion 1 (Perc. 1), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Cello (Cb.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *ff*, *mf*, *f*, and *pp*. Performance instructions are scattered throughout, including 'Flutter tonguing', 'FRC.', 'pizz.', 'balance with the harp', and '1. (word straight) poco in rilievo'. The score is divided into measures, with some measures containing complex rhythmic patterns and others featuring sustained notes or rests.

### Örnek 3.3.4.2 *Maschinenangst II*, ö. 147-150

149. ölçünün ikinci yarısıyla 150. ölçünün bağlantısında, viyolaların ve koranglenin ufak bir figürü *hoketus* tekniği ile birdenbire kornolara aktarılır. İlk etapta kornoların üçü de çalmaktadır ve sadece 3. korno el surdinlidir. Bir sonraki figürde korno sayısı ikiye düşer ve 2. korno el surdinlidir. En son figürde ise sadece 1. korno kalır ve o da

el surdinli olur. Bu *diminuendo*'yu besteci hiçbir sembol belirtmeden, sadece enstrüman sayısı ve tekniklerinin değişimiyle notaya geçirmiştir.

The image shows a musical score for four horns (Hn. 1-4) from 'Maschinenangst II', measures 149-150. The score is written in 3/4 time. Horn 1 has a dynamic marking of *f* and a breath mark (o) above the first measure. Horn 2 has a dynamic marking of *f* and an accent (+) above the first measure. Horn 3 has a dynamic marking of *f* and an accent (+) above the first measure. Horn 4 has a dynamic marking of *f* and an accent (+) above the first measure. The score shows a change in articulation from slurs to accents (+) and a breath mark (o) in the first measure of each part.

### Örnek 3.3.4.3 *Maschinenangst II*, ö. 149-150 (Kornolar)

148. ölçünün sonunda arpa dokusundan bazı parçalar vibrafonda, 149. ölçünün ortasında ise piyanoda görülmeye başlar. 151. ölçünün başında timpani, askılı kalma hissini veren bu kesitte Do notası ile kendini hatırlatır. Bası sürdürme görevine tuba da destek vermektedir. 152. ölçünün ikinci yarısında ise besteci, ileride daha ayrıntılı olarak değineceğimiz üflemeli orkestrası için *Sergi ve Koda* adlı eserine atıfta bulunur. Klarnetlerdeki bu alıntıya fagotlar ve bas klarnet eşlik ederken, 153. ölçüde alıntının 3.-4. kornoların eşlik ettiği kemanlara transfer olduğunu görürüz. Piyano ve vibrafonun figürleri 152. ölçüden itibaren büyümeye başlar; nota eklemesiyle yapılan bu genişleme bestecinin sıkça başvurduğu bir yöntemdir. Besteci, arpa malolmuş olan *ostinato* motifinde 153. ölçüde istisnai bazı değişimler yapar ve arpa partisinde onları ok işaretleriyle belirtir. Bu değişimler trombonun son anda icra edeceği *bend* (kaydırma) teknikleriyle daha da güzellik kazanan ufak solosundaki sesleri katlamak için yapılmıştır.



The image shows a musical score for 'Maschinenangst II' (Example 3.3.4.4), measures 151-154. The score is written for Tromboni 1-2, Tuba, Timpani, Vibraphone, Percussion I, Horns, and Piano. The music features a complex rhythmic pattern with various dynamics and articulations. The score is written in 2/4 time and includes a variety of notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *mf*, *f*, and *pp*. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 2/4.

**Örnek 3.3.4.4 *Maschinenangst II*, ö. 151-154**  
(Trombon, tuba, timpani, vibrafon, arp ve piyano)

4. bölme, diğer bölmelerdeki kısa kararlılıklardan farklı olarak bize kararlılığı uzun uzun tattırır. Burada gittikçe gelişen bir örgü gibi, geniş bir alana yayılarak serpilip ve büyüyen bir *ostinato* mevcuttur. Solo trompet önceki ölçülerdeki Do darbelerini Re<sup>b</sup>'le çeşitlendirirken, 151. ölçünün başında timpaninin Do atağı ile bize hatırlatılmış olan bas desteğinin daha güçlüsü, 154. ölçüde *prominent bass* (belirgin bas) ibaresiyle bas klarnette karşımıza çıkar. Bu bası kontrbaslar ve viyolalar da desteklerler. O sırada I. kemanların ikinci yarısının, Mi notasını yayın ucunda icra edilen hafif bir tremolo ile duyurması istenir. Besteci orkestrasyondaki katlama tercihlerinde doğuşkan hesaplamalarını da dikkate alır ve bu gibi seçimlerin zaten orkestrasyonun olmazsa olmaz parçası olduğunu savunur.

155. ölçüde, bir önceki ölçüde tremolo ile I. kemanların alt yarısıyla sunulan Mi'yi 2. trompette, tremolonun muadili olan kurbağa dili tekniğiyle duyururuz. Öte yandan besteci, sadece bu transferi yapmakla yetinmez, kupa surdini ile farklı bir ses rengini de hedefler. 1. trompetin surdini düz surdin iken, 2. trompetinki kupa surdindir. Besteci böylece, aynı bakır çalgıdan surdinler yoluyla iki farklı renk elde ederek onları karıştırmak ister. Surdinlerle elde edilen renklere 156. ölçüde 3.-4. kornalarda elle susturma tekniği de eklenir ki bu tekniği 1.-3. kornalarda 149.-150. ölçülerde de görmüştük. 157. ölçüde, adım adım güçlenerek gelen kurbağa dili tekniğinin flütler ve trometlerde birleştiğini görürüz. Burada I. kemanların ikinci yarısı da tremolo ile aynı Mi'yi güçlendirmeye devam eder ki, bestecinin bu ölçülerde "cayır cayır" duyulan bir tremolo-*Flatterzunge* güç birliğini hedeflediği aşikârdır. Yayıllılar kesitin ana akorunu duyurma işlevlerini giderek daha güçlü olarak üstlenirler. 154. ölçüden itibaren,

timpani de artık hatırlatıcı olma konumundan çıkarak kendini daha çok duyurmaya başlar. Timpanide 155. ölçünün başındaki ilk *f* vuruş sonrasında diğer vuruşların gürlükleri, 160. ölçüye dek hep *p*'dan *mf*'ye yükselip tekrar *p*'ya dönüş üzerine kurgulanmıştır.

Korangelin I. kemanları katladığı ufak melodi parçacığına 157. ölçünün sonunda piyano tek bir nota ile katkıda bulunur ve solonun son sesi yine korangle ile I. kemanlarda yankılanmaya devam eder. Sonraki ölçüde fagotlar *staccato* 8'lik notalar icra etmeye başlayarak üçerli ölçü yapısı içindeki nabzın iskeletine katkıda bulunur. 159. ölçüde bas davulun tremolosuyla tansiyon daha da yükselirken, yaylılardaki akor da şiddetini artırır. 160. ölçüde, bas davuldan aldığı güçle timpani Do darbelerini çoğaltıp sonraki ölçüde keser. Aynı ölçünün ikinci yarısında kontrfagotta *buzz* (vızıltı) ibaresi ile cızır cızır parlayan bir Do desteği duyarız. 161. ölçüde, önceki birkaç ölçüde fagotlardan ve klarnetlerden işitmekte olduğumuz nabız kornolara transfer olur. Burada klarnetlerin senkoplu Sol darbeleri dikkat çekicidir. 162. ölçüde ise çok güçlü bir Do pedalı vurgusunu, bas klarnet, tuba dahil olarak trombon grubu ve yaylı baslardan duyarız.

163. ölçüde, 1. kornoda (3. tekrarda yine elle susturulan) Sol-Reb'den oluşan bir artmış 4'lü figürü kulağımıza çarpar. Solo kornonun bıraktığı son ses olan Reb, 164. ölçüde 1. kemanın da katlamasıyla çeyrek perde tizleştirilir ve mikrotonalite yardımı ile bir "kirlenmiş" duyarız. İkinci bir artmış 4'lü figürünü 165. ölçüde, Mi-Sib sesleriyle korangle, 1. klarnet, 2. fagot ve 2. kornodan duyarız –ki bu artmış 4'lü de kesite hâkim olan akordan elde edilmiştir. Mikrotonlar 166. ölçüde 2. korno ile II. kemanlara, 167. ölçüde 2. fagot ile I. kemanlara sirayet ederek artmaya, "kirlilik" de tertemiz bir suya düşen çamur parçaları gibi orkestranın rengini değiştirmeye başlar. 168. ölçüde ani bir *fp* ile flütler hariç tüm çalgı gruplarından yankılanan *tutti* akor bir sonraki ölçüde kademeli olarak gürlüğünü artırır. Do basının iktidarı, 167. ölçüden itibaren Lab'nün en kalın perde olarak açığa çıkması nedeniyle sarsılmaya başlar. 169. ölçüde *f*'ye yükselip *p*'ya düşen *tutti* akor, ölçünün sonunda *ff*'ya yükselerek bizi bir sonraki kesitle buluşturur.

165

3  
4

Ob. 1  
Ob. 2  
Eng. Hn.  
Cl. 1  
Cl. 2  
B. Cl.  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Hn. 1  
Hn. 2  
Hn. 3  
Hn. 4  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tbn. 1-2  
Perc. 1  
Perc. 3  
Hp.  
Pno.  
Vln. I  
Vln. II

165

3  
4

### Örnek 3.3.4.5 *Maschinenangst II*, ö. 165-169 (Viylolar ve bas yaylılar hariç.)

ö. 170-186 **Tranquillo** (Dingin) ( $\text{♩} = 60$ )

Bu kesit bizi 4. bölmenin ruhundan uzaklaştırmaz. Bu nedenle bu kesit bir önceki kesitle birlikte de değerlendirilebilir. Kornolarda 4. bölmenin ilk yarısında gördüğümüz elle susturma tekniklerinin son varış noktası gibi, 1. trombonun *pixie* ve *plunger* surdinlerinin birleşimiyle icra ettiği, surdin değişimlerinin çok yoğun olduğu, ani kreşendolar barındıran ve yalnızca Sol sesinden oluşan bir solo karşımıza çıkar. Bu sırada viyola grubundan 6, çello grubundan 4 solo, Witold Lutosławski'nin "sınırlı raslamsallık" tekniğinden aşına

olduğumuz bir notasyonla, yarı raslamsal bir arka plan dokusu oluşturur. Surdinli solo trombonun açılıp kapanan uzun ses fikrinin, iki ölçü ötede I. ve II. kemanlara sıçradığını görürüz. Keman gruplarında Sol perdesi en üstte duyulmakla birlikte, surdinli trombonun “lekeli” tınısıyla uyum içinde bir salkım akorla karşılaşırız burada.

The image shows a page of a musical score for 'Tranquillo' from 'Maschinenangst II', measures 170-174. The score is written for a large ensemble including Trombone 1, Vibraphone, Percussion 1 and 3, Harp, Piano, Violin I and II, Flutes 1-6, Clarinets 1-4, and Basses. The tempo is 3/4, 60 bpm. The key signature has one flat. The score features dynamic markings such as pp, f, and mf, and performance instructions like 'con sord. (picé + plunger)' and 'always as fast as possible sul tasto, alla punta / flaut.'

### Örnek 3.3.4.6 *Maschinenangst II*, ö. 170-174 (Tahta üflemeliler ve kornolar hariç.)

Sınırlı raslamsal solo yaylıların seslerini mercek altına aldığımızda, hepsinin kontrbasların üst yarısının bir süredir yankılandırmakta olduğu Lab-Do-Mi-Sol akorun kenar sesleri içerisinde yer aldığını görürüz. Bu ses bulutunun içine sadece Mib ve La4 sesleri dahil edilmemiştir. “*Always as fast as possible, sul tasto, alla punta / flautando*” (hep olabildiğince hızlı, tuşeye yakın, yayın ucuyla / flütümsü tınıyla)

ibarelerini taşıyan, **pp** nüansındaki figürler yaklaşık iki sayfa boyunca devam eder. Keman gruplarının sürekli ve kararlı *crescendo* ve *diminuendo*'ları eşliğinde ilerleyen raslamsal dokunun bireysel ses diziliminde ara ara mikro düzeyde değişimler olur. Ses bulutunun bütüncül içeriği ise yukarıdaki ve aşağıdaki kromatik salkımların 174. ölçüden itibaren adım adım seyrelmesiyle, 176. ölçüde kurucu akora (La<sup>b</sup>-Do-Mi-Sol) dönüşle sonuçlanır. Bu sırada 1.-4. kontrbaslar hâlâ aynı akorunu sürdürmektedir.

Kemanların ilk *crescendo* ve *diminuendo*'larına 172.-173. ölçülerde fagotlardan bir yanıt gelir. Bu tür nüans dalgalanmalarına 173.-176. ölçülerde tahta üflemelilerin üst grupları da katılır. Korangle, bas klarnet ve 1. fagotun aynı Sol perdesi üzerindeki *crescendo*'sunun Fa<sup>#</sup>'e çözülmesindeki esas amaç ise trombon solosunu ucundan yakalayıp onu manipüle etmektir. Açılıp kapanarak ve renk değiştirerek dalgalanan uzun sesler, 1. trombonun tek ses üzerindeki solosunun sesini buharlaştırarak tahta üflemeli enstrümanlarda tekrar birleştirir ve böylece, adeta maddesel bir dönüşüm ve aktarım sergiler. Bu açılış ve kapanışlar aslında 176. ölçüde üç flütün ve bas klarnetin pes La<sup>b</sup>'e, iki klarnet ve 1. obuanın tiz Fa<sup>#</sup>'e varan mikrotonal *crescendo*'larının hazırlayıcısıdır uzun süredir. Mikrotonal sapmalı *crescendo*'lar bize daha önce de tattırılmış olmakla birlikte, kesitin bu kısmında üzerinde daha çok zaman geçirilen bir ifadeye dönüşmüştür. Çeyrek perde düşük La<sup>b</sup>'e 177. ölçüden itibaren surdinli 1. trombon ve fagotlar da katılarak, yer yer bize Georg Friedrich Haas'ın "kirletilmiş" tonal akorlarının havasını hissettirir. 176.-177. ölçülerde açığa çıkan tını, özünde, Sol sesi çevresinde mikrotonal bir salkım akordur.

Solo viyolaların ilk dördü, 178. ölçüde sınırlı raslamsal grubundan ayrılarak 9'lama 32'liklerden oluşan bir ritmik kesinlik içinde devinmeye başlarlar. Bu noktada çalım tekniği de *détaché*'den *legato*'ya dönüşür. 179. ölçüde 1. obua ile surdinli 1. trompetin duyurduğu Sib notası, kesitin sonlarında varacağımız Do üzerindeki çeken 7'li akorunun ilk işareti niteliğindedir. Vibrafon da 180. ölçüde Mi-Sol-Sib sesleri üzerinde tremolo yapmaya başlar. 179. ölçüde kontrbasların alt grubuyla birlikte vibrafon ve koranglenin duyurduğu La<sup>#</sup> perdesi ise önemli bir değişime yol açar; zira bu La sesi belli bir süre için yeni basımız olacaktır. Vibrafonun 180. ölçüde duyurduğu Mi-Sol

sesleri, aynı ölçüde kornolarla da vurgulanır. Bu kesitte nispeten geri plana itilmiş olan Do sesini ise vurgulu olarak ilk kez 182. ölçüde yeniden duyarız (surdinli 1. trombon, korangle, arp, vibrafon, piyano). Kesin bir ritmik yapı içinde (9'lama 32'likler) devinen solo viyolaların sayısı 180. ölçüde altıya çıkar. Viyolalardaki doku 182. ölçüde vibrafon, arp ve piyanoya da bulaşır. Ancak burada daha küçük nota değerleri üzerinde (10'lama, 11'leme, 13'leme ve 14'lemelerin birbirine karıştığı) bir heterofoni vardır. Besteci yine üç enstrüman arasında incelikle gözetilen bir denge talebinde bulunur burada (182.-186. ölçüler: vibrafon, arp, piyano). Bu çalgıların heterofonisine yeni sesler de eklenmiştir. 181. ölçüden itibaren, flütler ve klarnetlerde yeni bir dalgalı doku örneği olarak *tremololo*'lar da belirir. Raslamsal doku içinde önce *sul tasto* tınısıyla işitmeye başladığımız solo viyola ve çellolar (ö. 170), zaman içinde *ordinario*'ya (ö. 177), oradan da *sul pont. (flaut.)* (ö. 181) ve *molto sul pont. (molto flaut.)* (ö. 184) tınlarına evrilecek ve triller üzerinde yok olacaktır. Bakır çalgılar ise, 182. ölçüde 2. trompetin –diğer bakırların da desteğiyle– kurbağa dili tekniğiyle zirve noktasını vurguladığı bir tansiyon artışı yaratır. Surdin ve (kornolarda) el surdini ile susturulmuş bu açılıp kapanmanın ardından, 183. ölçüden itibaren, bu kez açık tınlı kornolar mikrotonlarla kirletilmiş akorlar sunarlar. Heterofonik karakterli 186. ölçünün ortasında bir anda kesilir ve tam bu noktada Do üzerindeki çeken 7'li akoruna ulaşırız. Bununla birlikte, bir süredir işitmekte olduğumuz La perdesi, tuba, 1.-6. viyolalar ve kontrbasta halen yankılanmaktadır.

187. ölçüde **Sostenuto** (tutarak) terimiyle vurgulanan üç ölçü uzunluğunda bir *ritardando* içerisine gireriz. Terk etme, sona eriş hissiyatını yoğunlaştırmak adına, kornolar tam bu noktada (187. ölçüde), Do üzerindeki çeken 7'li akorunu çeyrek perde pesleşmiş olarak duyururlar. Kornoların hemen ardından, çift kamışlı tahta üflemeliler ve bas klarnet, antifonal bir yankı etkisiyle, aynı akorun Do perdesi üzerindeki temiz tınlayışını sunar (Sol perdesi olmaksızın). Ardından, o akorla iç içe geçerek yine kornolardan, bu kez çeyrek perde tizleşmiş bir La minör 7'li akoru duyarız. Timpaniyi kısa soluklu (3/8'lik) 190. ölçüde hızla *pp*'dan *f*'ye ulaştırılan bir *crescendo* ile, bizleri bir sonraki bölmeyle bağlayacak olan köprü niteliğindeki kısa kesite adım atarız.

ö. 191-196 **Presto** (Çok hızlı) ( $\text{♩} = 80$ )

Altı ölçü uzunluğundaki bağlantı kesiti üç akordan ibarettir. Önce, yaylıların hızlı 16'lıkları ile 192. ölçüde, artık kulağımıza iyice yerleşmiş bulunan Do üzerindeki çeken 7'li akoru üzerine yerleştiririz (fagotlar, kornolar, 1. trombon, timpani ve yaylılar). Bu kısa süreli konuşun ardından, karşımıza şok etkisi yaratan bir akor çıkacaktır. Si üzerinde çeken 7'li akoru ile Sol minör akorunun bileşkesi olan bu bağlantı akoru, 193. ölçüde geniş katılımlı bir orkestral *tutti* ile vurgulanır (iki flüt dışında tüm tahta üflemeliler, 4 korno, 1. trompet, 1. trombon, timpani ve yaylılar). 194.-196. ölçülerde *fff* gürlüğüyle yankılanan, Sol-Sib-Re / Fa#-La-Do#-Mib seslerinden oluşan melez akor ise, teknik olarak Sol minör eksen akoru ile Fa# üzerinde (5'lisi çıkıcı alterasyona uğramış) eksilmiş 7'li akorunun bileşkesidir.

### 3.3.5 5. Bölme

ö. 197-212 **Stark** (Güçlü) ( $\text{♩} = 140$ )

Bir önceki bölmenin bitişinde gelen bağlantı akorunun uzun seslerle sürdürülmesi sonrasında, yine geniş katılımlı bir orkestral *tutti* ile, güçlü ve ısrarcı akor yinelemeleriyle yeni bölmeye geçeriz. Eser içerisindeki ısrarın rolü, makine mekanizmasına karşı verilen mücadele izlenimiyle, zaman geçtikçe büyüyerek artmaktadır. Çalgı grupları bloklar halinde, birbirlerinden küçük ritmik farklılıklarla ayrılan ısrarlı orkestral ataklarla karşımıza çıkar. Zaman içerisinde bu bloklarda ufak kırılmalar meydana gelecektir. 203. ölçüde, adeta orkestranın sözünü keser gibi gelen, 2. bölmenin başlangıcından tanıdığımız vahşi ve saldırgan perküsiflikle tekrar karşılaşırız. Burası bir kırılma anı değil, bizi bilinç akışıyla eserin geçmişine götüren bir pasajdır. 197. ölçüde başlayan bölmede, (**Örnek 3.3.5.1**) ilk ufak kırılmaları 206. ölçü itibariyle, bölmenin başlangıcından bu yana işitmekte olduğumuz Sol minör tonunun çekenine çıkıcı ve inici olarak dokunan piyano ve timpani partilerinde görürüz. Bu dokunuş 210. ölçüde bir geçit<sup>23</sup> notasıyla çeşitlendirilir ve piyanonun dokunuşları 213. ölçüde nihayet gerçekten çeken akoruna varır. 210. ölçünün sonunda

<sup>23</sup> Bir yabancı ses çeşididir. Armoniye ait olmayan bir sesin notalar arasında köprü görevi görmesini sağlar.

piyano ve 1. obuadan işittiğimiz Do-Re figürü, 2. bölmenin orta kesitine (ö. 77 ve sonrası) egemen olan figürden başkası değildir.

**Stark**

$\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 140$

**Stark**

$\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 140$

### Örnek 3.3.5.1 *Maschinenangst II*, ö. 197-202

ö. 215-221 **Sospirando** (İç geçirerek)

5. bölmenin ilk kesitinin ikinci hamlesi 215. ölçüde başlar. Bu ölçüde pikolo ve 1. klarnetten işittiğimiz figür, 210. ölçüde çoktan sunulmuştur –ki onun da kaynağı, biraz önce belirttiğimiz gibi eserin 2. bölmesidir. Bu alt kesit dinleyiciyi önceki bölmelere gönderir. Burada bestecinin algımıza dair ufak bir manipülasyonu gözlenebilir. Zira bu figürün üst sesi (Re) ilk başta Do üzerindeki majör 9’lu akorunun 9’lusu gibi duyulsa da sonrasında Sol majörün çeken akorunun ana sesine dönüşür. Bunu 216. ölçüde tahtalar, trompetler ve yaylılarda aynı anda gelen akor sayesinde fark ederiz. Burada iki akor bağlantısında kök seslerin de Do ve Re olduğu dikkatlerden



kaçmamalıdır. Besteci takıntılı biçimde yineleyeceği bu çekirdek figürü (Do-Re), akor bağlantısının temeliyle de ilişkilendirmiş olur böylece.

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo, Flutes (Fl. 1-2), Oboe (Ob. 1), Clarinets (Cl. 1-2), Bassoons (B. Cl. 1-2), Basses (Bsn. 1-2), and Chorus. The second system includes parts for Horns (Hr. 1-2), Percussion (Perc. 1-5), Harp (Hp.), Piano (Pno.), Violins (Vln. I, II), Violas (Vla.), Violas (Vla.), and Cellos (Cb.). The score is marked with various dynamics and performance instructions, and includes tempo markings such as 'Meno mosso' and 'Sospirando'. The time signature changes from 2/4 to 7/8 and then to 5/4.

Örnek 3.3.5.2 Maschinenangst II, ö. 211-217

197.-202. ölçülerle 203.-205. ölçüler arasında iki farklı motif grubu görürüz. Bu motif gruplarını a ve b harfleriyle kodlasaydık, ilkinde a, ikincisine b fikri diyebilirdik. 213. ölçüde a fikrinin çeken fonksiyonuna devrettiğini görüyoruz.

216.-219. ölçüler, Re üzerindeki çeken akorunun egemenliğindedir. 1. obua ve 1.-2. klarnetlerin 218. ölçüde *staccato* üçlemelerle sunduğu çıkıcı arpej, daha önce (ö. 213'ün son vuruşunda) piyano solodan işittiğimiz arpejin yeni bir tınıyla yankılanmasından ibarettir.

ö. 222-226 **Wild and explosive, in tempo** (Vahşi ve patlayıcı, tempo içinde) ( $\downarrow=140$ )  
 Birinin sözünü kesercesine başlayan, daha önce de zaman zaman tanık olduğumuz vahşi ve bu sefer üst üste birçok kez yinelenerek vurgulanan bu kısa kesit, 227. ölçüde yine Re üzerindeki çeken akoru arpejine bağlanır. 203.-205. ölçülerde b harfiyle kodladığımız saldırgan akor tekrarları burada yeni bir kimlikle karşımıza çıkarken, 226. ölçüde bu saldırganlıktan geriye sadece vurma çalgıların son vuruşlarının yankıları ile trompetin *Flutterzunge* tekniğiyle icra etti Sib kalır. Bir tabloya filtreli bir gözlükle bakar gibi ya da tablonun belli yerlerinin silinip geriye sadece hırçın bir bağırmanın resmedilişinin görünür bırakılması gibi bir etki söz konusudur burada.

ö. 227-228 **Meno mosso** (Daha az hareketli) – ö. 229-230 **A tempo** (Tempoya dön)  
 II. kemanların 227. ölçünün başındaki *pizzicato* atağı, fagotların uzun Re sesini tetikliyormuş gibi bir etki bırakır. Bu ve benzeri anlarda, sanki yeni bir enstrüman sentezleniyormuşçasına bir çalgılama mevcuttur. Her çalgının kendine has bir atak zamanı vardır. Piyanodan elde edilen sesin atağının, çellonunkine göre daha hızlı olması buna bir örnektir. Bu konu ADSR ses zarfı tanımlamasıyla açıklanabilir. ADSR zarfı (*attack, decay, sustain, release*), “atak, azalma, sürdürme ve salınım” olarak Türkçeye çevrilebilir. Bunlar bir sesin başlayıp bittiği ana kadar içinden geçtiği süreçlerdir ve bu süreçlerin zamansal oranları bir çalgıdan diğerine değişim gösterir. Sesin bu niteliği, bir çalgının en temel ayırt edici özellikleri arasındadır. Besteci, 227. ölçüde kemanlar ve fagotlardan sanki tek bir yeni enstrüman yaratmıştır. Benzer bir ilişkiyi, aynı ölçüde klarnetlerle yaylılar arasında da görebiliriz. Bu kez tetikleyici çalgılar klarnetler, tetiklenen çalgılar yaylılardır. Bu tektikleme ilişkisi, aslında

orkestrasyon yardımıyla çalgıları basitçe birbirlerine dikişlemek gibi bir şeydir. İki enstrüman aynı anda aynı perdeyi duyurduğunda, basitçe yeni bir karışım elde edilir. Fakat burada bestecinin yaptığı dikiş sayesinde, fagotun atak zamanının belleğimizde yer etmiş haline de yabancılaşmış oluruz. Bu orkestrasyon tekniği bu partisyonda sıkça kullanılan bir tekniktir. Benzer yerlerde bu tekniğe tekraren değinmemek için bu tekniğin art arda kullanıldığı 226.-229. ölçülere mercek tutmak istedik.

Tam bu noktada obualar için yeni bir kamış önerisi dikkat çeker. Bu kamış değişimiyle<sup>24</sup> hırçın ve çirkin tınlayan bir gaydayı andıran bir tını arzu edildiği belirtilmiş, “*duck effect*” (ördek efekti) notu eklenmiştir. Klarnetler ve flütlerin 227. ölçünün sonunda bıraktığı notadan kemanlar devralır; Re’nin 7. doğuşkanına kadar uzanan seslerle bir çeken 7’li akoru duyarız –bu çeken akoruna en tiz bölgede bir Sib de eklenmiştir. 229. ölçüde, son bir çeken-eksen bağlantısıyla eksene varırız. Fakat bizim eksen sandığımız fonksiyon aslında bir sonraki kesitin çekeni olacaktır. Yani Re merkezinden Sol merkezine geçerken, aslında sırasıyla önce Do majörün çeken çekene, ardından çekene bağlanmış oluruz. Timpani ve kemanların bir anda *f*’ye açılan *crescendo*’su ile bir sonraki kesite geçeriz.

ö. 231-234 **Unmenschlich und barbarisch** (İnsanlık dışı ve barbarca) (♩ = 70)

Artık eserin en başındaki ses merkezi üzerindeyiz. İlk bölmenin figürlerini tahta üflemelilerde rahatlıkla duymak mümkündür. Kısa süreli bu kesitte bakır üflemeliler, ilk ölçünün hemen ardından, bestecinin eser boyunca üzerinde en çok durduğu akoru sunarlar (**Örnek 3.3.5.3**). Akorun en tiz sesleri trompetlere verilmiştir. Besteci her ne kadar barbar bir ifade arzulamış olsa da genel dengeyi sağlamak amacıyla trompetlerin düz surdin kullanmalarını istemiştir. 233. ölçüde, bestecinin o meşhur inisi figürü gene ait olduğu enstrümandan, 1. klarnetten duyurulur. Eserin 2. bölmesinde tanıtılan, kısa ve nispeten uzun değerinde iki komşu sestem (Do-Re) oluşan çekirdek figür 233-234. ölçülerin bağlantısında yine karşımıza çıkar –ki bu figürü 230-231. ölçülerin bağlantısında da görmüştük. Bu figüre ritmik olarak benzeyen figürleri bolca içeren

<sup>24</sup> Orta-üst ses bölgesinde güçlü *staccatissimo*’lar elde etmek için orta sertlikte, ucuz bir plastik kamış önerilmektedir.

234. ölçüde, Do çeken 7'li akorunun sesleri tüm çalgı gruplarına serpiştirilmiştir. Bir orkestral nefes öncesinde kornolar Mi notası üzerinde asılı kalırlar. Bu kalış/bekleyiş, 226. ölçüde trompetin önceki ölçülerdeki vahşet tablosundan sıyrılarak tek başına kaldığı an'a bir göndermedir.

Örnek 3.3.5.3 *Maschinenangst II*, ö. 232 (bakırlar)

ö. 235-242 **Chaotisch aber organisiert** (Kaotik ama organize)

Obualar ve klarnetlerde “*extremely rough timbre*” (son derece kaba tını) direktifiyle belirtilen parçalı jestlerle başlayan ve ilk bakışta dağınık görünen kesit, aslında enstrümanlar arasında zekice kurgulanmış bir bağlantıyı gözler önüne serer. Genel olarak tahtalar, yaylılar ve piyanoda kısmi katlama ilişkileri vardır ama bu katlama ilişkileri kontrollü bir kaosu yansıtmaktadır. Burada dört farklı ritmik çeşitleme mevcuttur: 8'lik notalar, üçleme 8'lik notalar, senkopla gelen 8'lik notalar ve ön

plandaki klarnetlerin 16'lık üçlemeler ve 32'lik figürlerden oluşan dokuları. Bu kesitte kontrollü kaosu oluşturan önemli etkenlerden birisi, bu ritmik kalıpların hiçbirinin ritmik ünison ile gelmemesinin yarattığı bulanıklığa karşın, yer yer yapılan ses katlamaları ile kaosun kontrollü olduğu hissiyatının uyandırılmasıdır. Kesit genelinde kullanılan notalar hep aynı akor malzemesinden elde edildiği için, ritmik farklılıkların yarattığı senkronizasyon bozukluğuna rağmen, bütün yönlerden tanıdık seslerle kuşatılmış bir alanda olduğumuzu hissederiz. Tanıdık seslerin senkronize olamadığı yerlerde enstrümanlar senkronize olmaya çabalasalar bile olamazlar adeta. Katlanmak istenen sesler sanki *delay* (gecikme) efekti nedeniyle üst üste gelememektedir. *Delay* efektinde, üretilen sesin belirli bir aralıkla, aynı kaynaktan art arda duyulması söz konusudur; fakat burada enstrümanlar aynı sesleri bir türlü art arda duyuramazlar. Burada bir enstrümanın icra ettiği sesi başka bir enstrüman devralır ve *delay* efekti tek bir enstrümanda devam etmek yerine farklı enstrümanlar arasında rastgeleymiş gibi yayılarak ilerler. Bunun nedeni, çalgıların arasındaki giriftlik nedeniyle tını karakteri açısından yabancılaşmaya uğramış olmalarıdır. Bestecinin bu etkiyi niyetli olarak kurgulamış olması yüksek bir olasılıktır; zira önceden de *reverb* (yankı) etkisinin orkestrasyonla elde edildiği örneklerle karşılaşmıştık. *Delay* ve *reverb* gibi elektronik müzikten aşına olduğumuz efektlerin orkestral bir eserde çalgılama teknikleri yardımıyla canlandırılmasının niyetli olması ihtimali, müziğini bestelerken (gereksinim duyduğunda) elektronik müzik programlarından yararlanan bir besteci için oldukça olasıdır.

Dört bir köşeden fırlayan tanıdık seslerin ürkek ve birbirinden kopuk darbeleri, noktasal, pointilistik bir etki bırakır. Yer yer Pierre Boulez'in müziğinde gözlemlediğimiz noktasallığı çağrıştıran ses darbeleri, orkestranın diğer üyelerine de paylaştırılmış olmakla birlikte özellikle klarnetlerde ön plana çıkar. Bu süreçte, klarnetlerin arasındaki kontrapuntal ilişkinin de altı çizilir. Kesitle ilgili söylediklerimiz, aşağıda birbirini izleyen iki örnek üzerinde görülebilir. (Aynı ses kümesi içinde yer alan sesler aynı renkle işaretlenmiştir.) Kesitin başından bu yana “son derece kaba tınıyla” çalmakta olan obualar ve klarnetler, 238. ölçünün sonundan itibaren standart orkestral tınıya geri dönerler.

236 Picc. *ff*

1 Fl. *f*

2 Fl. *f*

1 Ob. *rough timbre* → *rapid* *orchestral timbre with as well intonation as possible*

2 Ob. *rough timbre* → *rapid* *humorous* *rough timbre*

1 Cl. *rough timbre* → *orchestral timbre* → *f* *ff*

2 Cl. *rough timbre* → *orchestral timbre* → *f* *ff*

Örnek 3.3.5.4a *Maschinenangst II*, ö. 236-238 (tahta üflemeliler)

Perc. 2 *ff* *staccato*

Hp. *non adagio*

Pno. *ff*

1. solo Vln. I *ff*

2. solo Vln. I *ff*

gli altri Vln. I *ff*

1. solo Vln. II *ff*

2. solo Vln. II *ff*

gli altri Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Örnek 3.3.5.4b *Maschinenangst II*, ö. 236-238 (vurmaliılar, arp, piyano ve yaylılar)

Bu doku 239. ölçüde geçici olarak son bulur ve 4 kornonun Mi üzerinde asılı kalan sesiyle tekrar karşılaşırız. 241. ölçüde şefin daha rahat yönetmesi için sunulan grafiklerin yanı sıra, 3/4'lük ölçünün son iki 8'liğinin daha düşük bir hızda ( $\text{♩} = 140$  yerine  $\text{♩} = 120$ ) icra edilmesine yönelik uyarı dikkat çeker. İlk bölmenin karakteristik inici figürü 240. ölçüden itibaren pikolo flüt ve 1. klarnette yeniden karşımıza çıkar.

ö. 243-246 **Tempo stabile** (İstikrarlı tempoda) ( $\text{♩} = 70$ )

Önceki kesitin devamı niteliğindeki bu dört ölçüde, 235.-238. ölçülerdeki noktasal-kontrapuntal doku yeniden karşımıza çıkar. Ancak bu kez bas klarnet, kontrfagot, tuba, arp ve çellolardan güçlü bir Do “desteği” gelir. Bu çalgılara 245. ölçüde, vızıltılı tınıyla uyguladıkları kurbağa dil tekniğiyle (*buzzy timbre*, *Flutterzunge*) 3.-4. kornolar da katılır. Kornoların tınısına yakın düşen bir efekt (*buzz* efekti, bas tellerden pedal değişimi yordamıyla elde edilen tel vızıltısı efekti) 243. ölçüde arp da karşımıza çıkar. 245.-246. ölçülerde, çelloların Do telinde *sul ponticello* tınısıyla, yoğun devinimle yansıttıkları doğuşkanlar *glissando*'su partiyonun göze çapan çağdaş tekniklerinden biridir. Daha önce 4 kornodan ünison olarak duymaya alışık olduğumuz, havada asılı kalan Mi sesi, 246. ölçünün sonunda bu kez 2 flüt, bas klarnet ve 1. kornoyla kulağımıza taşınır. Bu sese *pizzicato* tınısıyla I. ve II. kemanlar derinlik katar.

ö. 247-250 **Ostinati e vigoroso** (İnatçı ve güçlü) – ö. 251 **Tempo stabile** (İstikrarlı tempoda) ( $\text{♩} = 70$ )

247.-251. ölçülerde, bir döngünün içine sıkışmış gibi davranan, yine inatçı bir kararlılıkla devam eden beş ölçülük bir alt kesit karşımıza çıkar. İlk bölmenin gözde inici figürü, ilk 4'lük süre değeri içinde, her ölçüde aynı seslerle tekrar edilerek pikolo ve 1. klarnette kulağımıza çarpar. Burada flüt ailesiyle 1.-2. klarnetler arasındaki ilişkiye yakından baktığımızda şunu fark ediyoruz; 3/4'lük + 1/8'lik olarak yazılması tercih edilen, toplamda 7/8'lik bir yapı sergileyen ölçülerin son beş 8'liğinde pikolo, 1. flüt ve 2. klarnette gelen pasaj, ilk iki 8'likte pikolo ve 1. klarnette gelen 1. bölme figürünün bir varyasyonudur. Son beş 8'likte 2. flüt ve I. kemanlarda gelen motif ise o varyasyonun varyasyonudur (bkz. **Örnek 3.3.5.5a/b**). Fagotların desteğiyle

kornolardaki akor oluşumu her adımda yukarıya taşınırken, bu ölçülerde her şey dört kez tekrar eder. 1. kornonun 247. ölçünün sonunda asılı kaldığı üst ses (Mi) her ölçüde bir küçük 3'lü yukarıya taşınarak (Sol-Sib-Re $\flat$ /Re $\flat$ ), açığa çıkan akoru adım adım Do kök sesi üzerinde bir çeken 9'luya dönüştürür. 247.-250. ölçülerde son 8'lik notalar halen  $\text{♩} = 60$  metronomu içinde (genişleyerek) seslendirilmektedir. 251. ölçüye geldiğimizde, bütün ölçünün (artık değer ortadan kalkmış, ölçü 4/4'lüğe dönüşmüştür)  $\text{♩} = 70$  hızında seslendirileceği **Tempo stabile** terimi eşliğinde hatırlatılır.

**3 1**  
**4 + 8 Ostinati e vigoroso**

247

Picc. *ff*

1  
Fl. *ff*

2 *f* 3

1  
Plastic reed Ob. -

2 -

Eng. Hn. *non vib* *p* *ff* *p* *ff*

1  
Cl. *ff* *orchestral timbre* → *solo in rilievo*

2 *ff* *orchestral timbre* →

**Örnek 3.3.5.5a** *Maschinenangst II*, ö. 247-248 (flütler, obualar, 1.-2. klanet)



**Örnek 3.3.5.5b** *Maschinenangst II*, ö. 247-248 (I. kemanlar)

ö. 252-256 **Eher organisiert denn chaotisch** (Kaotik olmaktan çok organize)

(♩ = 104) / (♩ = 70)

Üçleme 4'lüklerin 4'lük değere eşitlendiği bir metrik modülasyonla geçilen bir sonraki kesitte, önceki paragrafta açıkladığımız varyasyon fikrinin obua ailesi ve klarnetlerde bir adım daha soyutlaşarak geliştirildiğini görüyoruz. Burada, sözünü ettiğimiz partilerde birbirlerine epey yakın, hatta neredeyse üst üste binecek şekilde kurgulanmış bir ritmik örgü göze çarpar. 1. korno ve trombonlar ise trampetin vuruş başlarını vurgulayan 4'lükleri üzerinde düzenli bir nabız oluşturur ve obualarla klarnetlerin vuruş dışına kayan notalarının konumlarını yüksek çözünürlüklü bir anlaşılabilirlik içine yerleştirir. Keman gruplarından ikişer solo ile kontrbaslar bu statikliğe destek verir. Bu kesitte bir tarafta uçuşan sesler, diğer tarafta statik olarak duyulan 4'lük ve 8'likler vardır. Karşıtlığın bileşimidir bu. Bu kısmi kaotiklik durumu 254. ölçüde *tutti* bir akorla zirveye çıkıp anlık bir huzur müjdelerken, 1. bölmenin gözde figürü, 255. ölçüde kısa süreli bir hatırlatıcı işlevi üstlenerek yine pikolo ve 1. klarnette belirir. 256. ölçü, bizi 252. ölçüdeki fikre geri döndüren bir köprü niteliğindedir.

ö. 257-269 **Organisiert** (Organize) (♩ = 104)

5. bölmenin son kesitinin 2. adımını oluşturan bu alt kesitte 6. bölmeye doğru bir tırmanış hâkimdir. Bestecinin Kocaeli Üniversitesi'nden hocası ve İstanbul Besteciler Kolektifi'nden meslektaşısı olan Mehmet Ali Uzunselvi'nin buluşu olan, Uzunselvi'nin "gliding polyphony" (kayan polifoni) olarak adlandırdığı besteleme tekniğinin apaçık kullanıldığı bir kesittir burası. 258. ölçü ve devamında –doğal olarak vurmaları dışında– orkestranın bütün gruplarında her ölçüde çeyrek perdelik bir tizleşme ile adım

adım kayarak 262. ölçüye ulaşırız. 263. ölçü bağlayıcılık işlevi görür; 264. ölçü kısa süreli bir bitmişlik hissi, varış noktası uyandırır. Bu süreçte trampetin gittikçe sıklaşan köseli ritimlerinin enerjisi 264. ölçüde tefin parmak tremolosuna aktarılır.

*Gliding polyphony* tekniğinin daha rahat takip edilebilmesi için, partiyonun 256.-260. ölçüleri aşağıda çalgı gruplarına göre ayrılarak sunulmuştur.

before:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  now:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$   
**Organisiert**  
 $\text{♩} = 104$

blend with violins (in II & III)  
non vln

256  $\frac{3}{4}$

Picc.  $\text{mf}$  poss. *(rough timbre) →* *extremely strong accents* *p aho*

[Plastic reed] Ob.  $\text{mf}$  poss. *(rough timbre) →* *extremely strong accents*

Eng. Hrn. *balance with the trombones* *f amples, stacc.*

Cl. 1 *rough timbre →*  $\text{mf}$  poss. *extremely strong accents*

Cl. 2 *rough timbre →*  $\text{mf}$  poss. *extremely strong accents*

B. Cl. *f in riteo*

Chbn. *p* *trac.* *mf*

**Örnek 3.3.5.6a** *Maschinenangst II*, ö. 256-260 (tahta üflemeliler)

1. *balance with the trombones*

Hrn. 1 *mf amples*

Hrn. 2 *mf amples, stacc.*

Hrn. 3 *mf amples, stacc.*

Hrn. 4 *mf amples, stacc.*

Tbn. 1 *mf amples, stacc.*

Tbn. 2 *mf amples, stacc.*

B. Tbn. *mf amples, stacc.*

Tbn. *(sord.)* *p poco cresc.* *mf* *via sord.*

**Örnek 3.3.5.6b** *Maschinenangst II*, ö. 256-260 (bakırlar)

**Organisiert**  
♩ = 104

1. solo  
Vln. I 2. solo  
gli altri  
Vln. II 2. solo  
gli altri  
Ck.

**Örnek 3.3.5.6c Maschinenangst II, ö. 256-260 (yaylılar)**

Bas ses 257.-259. ölçülerde Do'dur, Re'ye 262. ölçüde ulaşırız. Tizleşme yönündeki kayış, "kayan polifoni" dokusuna katkı sunan çalgıların hemen hepsinde çeyrek perde adımlarıyla olmasına karşın, bas trombon ve kontrbasların yarım perdeler üzerinde ilerlemesi dikkat çekicidir. 264. ölçüde, basında Re olan ve havada kalmışlık duygusuyla bir yere bağlanma zorunluluğunu bize hissettiren melez bir akor üzerinde kısa bir süre konaklarız. Ardından, ilk bölmenin inici figüründen esinlenilmiş bazı jestleri de içinde barındıran üç ölçümlük bir bağlantıya ulaşırız. 266. ölçüde arpla katlanan flütlerin açılmadığı ezginin sesleri, 1. trompet, klarnetler, flütler, viyolalar ve I. kemanlarla sürdürülerek akora dönüştürülür. Piyanoda uzatma pedalıyla açığa çıkan *sustain* etkisinin orkestrada elde edilşinin güzel bir örneğiyle karşılaşırız burada. Besteci yine ADSR ses zarfının öğelerine başvurmuştur. Melodinin notalarını devralarak uzatan çalgılar ve açığa çıkan akor (Do-Fa#-La-Si-Mi) bir sonraki sayfadaki geniş alıntının ilk iki ölçüsünde görülebilir. Akorun seslerinin hangi çalgılara atandığını da **Örnek 3.3.5.8'**de özetliyoruz.

266  $\text{♩} = 70$   $\frac{3}{8}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$  **Sehr kraftvoll**  $\frac{7}{8}$   $\text{♩} = 104$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

Picc. *Flütschnur* *ff* *ff* *ff* *ff*

1. Fl. *dim.* *p* *marcato* *ff* *ff* *ff* *ff*

2. Fl. *dim.* *p* *marcato* *ff* *ff* *ff* *ff*

Ob. *change to the regular reed*

Eng. Hrn. *poco a poco dim.* *p* *marcato* *ff* *ff* *ff* *f*

1. Cl. *dim.* *p* *marcato* *ff* *ff* *ff* *ff*

2. Cl. *dim.* *p* *marcato* *ff* *ff* *ff* *ff*

B. Cl. *ff* *ff* *ff* *ff*

1. Bsn. *ff* *ff* *ff* *f*

2. Bsn. *ff* *ff* *ff* *f*

Chm. *ff* *ff* *ff* *f*

1. Hrn. *al<sup>2</sup>* *ff* *ff* *ff* *ff*

2. Hrn. *ff* *ff* *ff* *ff*

3. Hrn. *al<sup>2</sup>* *ff* *ff* *ff* *ff*

4. Hrn. *ff* *ff* *ff* *ff*

Picc. Tpt. *ff* *ff* *ff* *ff*

1. Tpt. *dim.* *p* *marcato* *ff* *ff* *ff* *ff*

2. Tpt. *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. 1-2 *ff* *ff* *ff* *ff*

B. Tbn. *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. *ff* *ff* *ff* *ff*

Timp. *hard flatted mallets* *IV* *f* *ff* *ff* *ff*

Perc. 1 *Tambourine* *ff* *ff* *ff* *ff*

Perc. 2 *Großstädtler Winkel* *ff* *ff* *ff* *ff*

Perc. 3 *Resonanz Chordlo (random and large)* *ff* *ff* *ff* *ff*

Perc. 4 *hard crystal mallets* *ff* *ff* *ff* *ff*

Perc. 5 *ff* *ff* *ff* *ff*

Hp. *f* *ff* *ff* *ff*

Vln. I 2. solo *pp* *pp* *pp* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

gli akri *pp* *pp* *pp* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

Vln. II 2. solo *pp* *pp* *pp* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

gli akri *pp* *pp* *pp* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

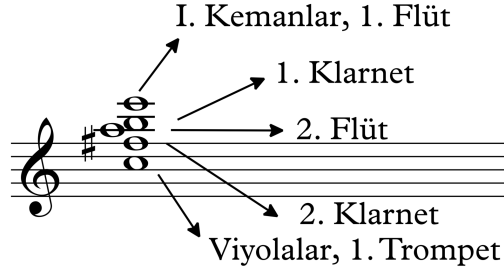
Vln. *pp* *pp* *pp* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

Vcl. *pp* *pp* *pp* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

Ch. *pp* *pp* *pp* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

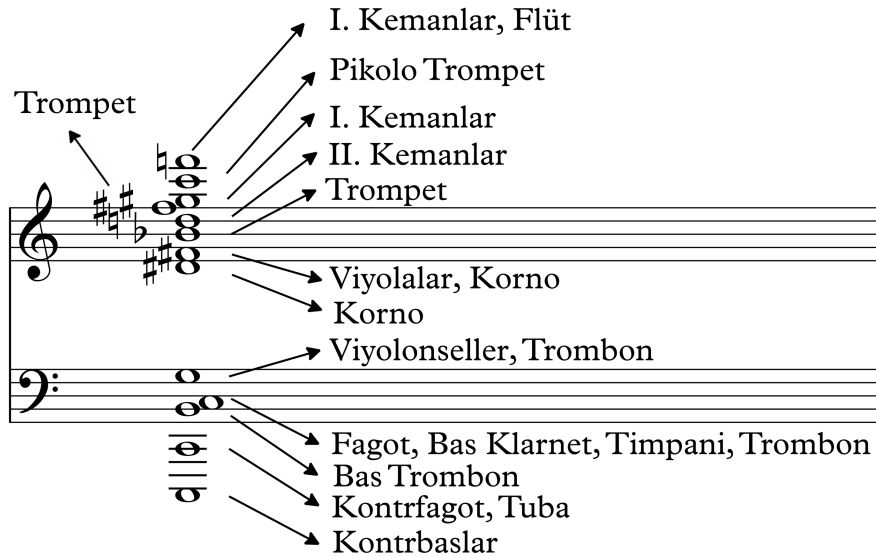
*ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

Örnek 3.3.5.7 Maschinenangst II, ö. 266-272



Örnek 3.3.5.8 *Maschinenangst II*, ö. 266-267 (akor özeti)

1. bölmenin inici figürü 268. ölçüde kendini bir kez daha hatırlatır. Bir sonraki ölçünün sonundaki kısa sessizliğin ardından, 270. ölçüde *fff* gürlüğünde yankılanan çok güçlü bir akora varırız. Partisyonda kornlar ve trompet ailesinde görülen *Schalltr. auf*<sup>25</sup> direktifi kalakların havaya kaldırılmasını talep eder –ki üflemeli çalgılarda sesin dinleyiciye daha güçlü biçimde ulaşmasına imkân tanıyan bu direktif *Maschinenangst II*'nin obua ve klarnet partilerinde de yer yer karşımıza çıkmaktadır. Eserin 5. bölmesini sonlandırarak 6. bölmesini başlatan gür sesli akor, içine Fa diyez gizlenmiş bir Do minör/majör 7'li akoru (Do-Mib-Fa#-Sol-Si) ile Re üzerine kurulmuş bir yarım eksilmiş 7'li akorunun (Re-Fa#-Lab-Do) birbirlerine eklenmesiyle inşa edilmiş bir ses bileşkesi olarak yorumlanabilir.



Örnek 3.3.5.9 *Maschinenangst II*, ö. 270 (akor özeti)

<sup>25</sup> Almanca terimin açık yazılışı “*Schalltrichter auf*”tur.

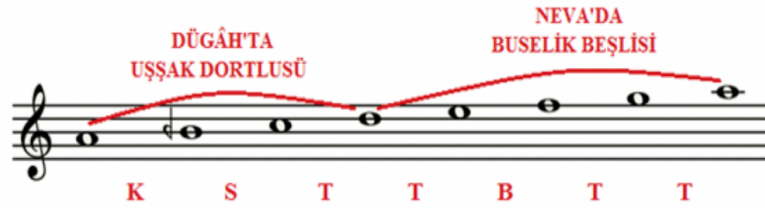
### 3.3.6 6. Bölme

ö. 270-280 **Sehr kraftvoll** (Çok güçlü)

270. ölçüde yankılanan ve nihayete eren enerjik zirvenin ardından, bu kesiti ayrı bir bölme olarak değerlendirmemize yol açan yeni figürler sökün eder. 6. bölmenin bu ilk kesiti, 270. ölçüdeki güçlü akor (aynı dizilim ve aynı çalgı dağılımıyla) ile 271. ölçüde tanıştırılan yeni figürün –ki bu figür de solo klarnetin inici figüründen türemiştir– dönüşümlü olarak birbirini izlemesinden ibarettir. Bu iki fikir, adeta iki ayrı kutup oluşturarak a (ö. 270), b (ö. 271-273), a (ö. 274-277) b (ö. 278-280) dizilimiyle karşımıza çıkar.<sup>26</sup>

272. ölçüdeki çeyrek perde içeren kalış, Osmanlı Divan Müziği'ndeki Uşşak makamı kalışını andırmaktadır. Uşşak makamının karar perdesi Dügâh perdesidir ve 2. derecesi bir bakiye bemolüyle yazılmakla birlikte biraz daha düşük (yaklaşık çeyrek perde olarak) icra edilir. Türk müziğindeki Dügâh, batı müziğindeki La perdesidir. Yerinde Uşşak Makamı La perdesinden başlasa da, göçürme (aktarım) işlemi Osmanlı Divan Müziği'nde söz konusu olduğundan, Uşşak makamı kalışı farklı perdeler üzerinde de görülebilmektedir. Öcal, burada Uşşak makamı kalışını Do perdesine (Çargâh'a) taşımıştır. Bestecinin ait olduğu coğrafyayla müziği arasında gözettiği güçlü bağ, Osmanlı Divan Müziği ve Anadolu halk müziğiyle böylesi yakınlaşmayı eserinin bu kesitine niyetli olarak yansıttığı varsayımını güçlendirmektedir. Burada bestecinin tercih ettiği çalgısal tını da (kamışlı tahta üflemeliler) bu analoginin bilerek gözetildiği duygusunu güçlendirir. Buraya kadarki çeyrek perde kullanımları daha serbest bir mikroton düşüncesini yansıtırsa da, bestecinin bir sonraki kesitte başvuracağı Osmanlı referansı da hesaba katıldığında, buradaki çeyrek perdelerin bestecinin içine doğduğu coğrafyaya işaret ettiği aşikârdır diyebiliriz.

<sup>26</sup> Burada a ve b harf kodlamaları, müzikal fikirlerin farklılaşmasına dikkat çekmek amacıyla kullanılmıştır.



Örnek 3.3.6.1 Uşşak makamı<sup>27</sup>

274.-277. ölçülerde, 6. bölmenin açılışında (ö. 270) işittiğimiz gür sesli karma akor, adeta üzerinde tepinircesine yinelenir. Kesitin son üç ölçüsünde (ö. 278-280) makamsal göndermenin yapıldığı motifle yeniden karşılaşırız. Bir öncekiyle aynı tahta üflemeliler seçkisi ile yaylıların sunduğu motifin sonu, bu kez 2 trompet ve 4 kornonun Do-Do oktavıyla vurgulanır. Hemen ardından, *tutti* bir es üzerinde genel bir sessizliğe varırız. 6. Bölmenin ilk kesiti böylece son bulur.

ö. 281-284 **Con accuratezza** (Hassasiyetle, dikkatlice)

Kesitin başlangıcında eksen değişimi olur, müzik Si eksenine kayar. Kesitin odağına yerleşen, köşeli ritimlerle şekillenen figür, 6. bölmenin açılışında tanıştırdığımız yeni figürden türemiştir. Bir ölçüyü biraz aşan uzunluktaki figür, kayan polifoni (*gliding polyphony*) tekniğiyle önce çeyrek perde tiz Si'ye (ö. 283), ardından yapıtın merkez sesi olan Do'ya (ö. 285) taşınır (Bkz. **Örnek 3.3.6.2**). Aralarda yaklaşık birer ölçü uzunluğunda sessizlikler/kesintiler vardır (ö. 282, ö. 284). Bu kesintiler, bir önceki kesitin sonundaki (ö. 280) genel sessizliğin devam niteliğindedir. Köşeli ritimlerle şekillenen çeyrek perde içerikli yeni figürün ısrarla tekrar edilmesiyle, mehter müziğini anımsatan bir anın gelmekte olduğunu hissedebiliriz.

ö. 285 **Guerriero** (Savaşçı) (♩ = 104) ö. 286 **Un poco meno mosso** (Biraz daha az hareketli) (♩ = 96)

285. ölçünün başlığı "Savaşçı"dır. Burada yapıtın merkez sesi olan Do eksenine yeniden yerleşiriz. Besteci, tekrar işaretleri arasında "x3" direktifiyle yazılan bu ölçünün üç kez yinelenmesini istemiştir. Böylece mehter müziği etkisini doğrudan

<sup>27</sup> <http://adanamusikidernegi.com/?pnum=340&pt=5%29+Uşşak+Makamı> (Erişim tarihi: 25 Eylül 2023)

duyarız. Besteci bu kesit için –eserin enstrümantasyonunda da belirtildiği gibi– WDR Senfoni Orkestrası’ndan büyük Osmanlı çevgeni temin etmelerini istemiştir. Mehter takımında melodileri genellikle zurnalar icra eder. Öcal da orkestrasyonunda, benzer biçimde melodisini 4 korno ile 2. Trompete vermiştir. Bu sırada obua ve fagot aileleri ile birlikte bas klarnet, bas trombon, tuba, timpani, piyano ve bas yaylılar, mehter müziği esinli bu melodiyi köşelendirmektedir. Büyük Osmanlı çevgeninin gücünü arttırmak amacıyla ziller ve bas davul da bu otantik vurma çalgıya katılır.

Bir sonraki ölçüde (ö. 286) **Un poco meno mosso** uyarısıyla, yeni bir tempo içinde flütler, klarnetler, 1. trompet, pikolo trompet, II. kemanlar ve viyolaların kademeli olarak yukarı çıkan Do majör arpejleriyle karşılaşırız bir anda. Bir ölçü uzunluğundaki bu kısa bağlantının ardından kesit devam eder. Bu ölçüde hızımız ♩ = 96’ya düşmüş, bununla birlikte nota değerleri küçülerek arpejli çıkış akışkanlık kazanmıştır.

ö. 287-288 **Tempo primo** (Önceki tempo) (♩ = 104)

ö. 289 **Un poco meno mosso** (♩ = 96) – ö. 290 **Tempo primo** (♩ = 104)

Kesitin ana figürü, yine bir anda mehter müziği söylemi içinde belirir ve mehter vurmalarının vurgulamalarıyla iki kez üst üste yinelenir. Ardından, 286. ölçüdeki Do majör arpejleri, aynı çalgılama ile hiç değişmeden 289. ölçüde de gelir. Kesitin ana figürünün yine mehter müziği söylemi içinde (bu kez) bir ölçülük sunumuyla bir sonraki kesite geçeriz.



**7/8 Con accuratezza** **Guerriero** **2/4**  
(♩ = 104) **x3**

281

Picc.

1

Fl.

2

1

Ob.

2

Eng. Ho.

1

Cl.

2

B. Cl.

1

Bsn.

2

Conb.

1

Hn.

2

3

4

Picc. Trp.

1

Trp.

2

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tbn.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Pan.

286

**7/8 Con accuratezza** **Guerriero** **2/4**  
(♩ = 104) **x3**

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ob.

IV (C)  
III (C)  
II (C)  
I (C)

wood mallets  
(H, III, a2)

(Cymbal x3)

(Dübelr-Omanischer Schellenbaum)

(Ban Drum)

arco

arco

Örnek 3.3.6.2 Maschinenangst II, ö. 281-285

ö. 291-309 **Meno mosso** (Daha az hareketli)

Bu kesitte “mehter figürü” ve çıkıcı arpejli yapının arasına, eserin karakteristik motifinin 16’lık üçlemelerden üretilmiş versiyonu da eklenir. Artık bu üç fikir birbirinin sözünü kesmeye aldırılmayıp aynı anda konuşmaya başlayan kişiler edasıyla iç içe geçmeye, üst üste tınlamaya başlayacaktır. “Mehter figürü”nü 296. ölçü sonrasında görmeyiz; büyük Osmanlı çevgeni de son kez 296. ölçüde yankılanır. “Mehter figürü”nün yerine, 297. ölçüden itibaren Do’nun küçük yedilisinden başlayıp Do’ya kadar inen bir gamın (Sib-Lab-Sol-Fa-Mi-Re-Do) melodik olarak ön plana çıkışına tanık oluruz. Zamanla bu melodi de türlü çeşitlemelere maruz kalacak, bu sırada bazı orkestral katmanlar arasında benzerlikler açığa çıkacaktır.

Bu kesitte katmanlar arasındaki farklılaşmaları ve benzeşmeleri doğrudan partiyon üzerinde göstermek için, iki ayrı parça halinde sunduğumuz **Örnek 3.3.6.3**’te renkli işaretlemeler yaptık. **Örnek 3.3.6.3a**’da, eserin ana motifi yeşille işaretlenmiş olarak pikolo ve 1. klarnette görülebilir. Bu motif 301. ölçüde düz 16’lıklarla flütler, ksilofon ve I. keman tarafından çeşitlendirilir. Pikolo trompetteki üçlemeler yeşil alana hâkimiyet kuran figüre ritmik göndermede bulunduğu için yeşille işaretlenmiştir. Ayrıca mavi renkle de işaretlenmiş olması 1. flüt, 1. obua ve 2. klarnetle kurduğu ilişki nedeniyledir.

**Örnek 3.3.6.3a**’da maviyle işaretlenmiş partilerde “mehter figürü”nün dönüştüğü yeni melodi görülebilir. Melodi sekizliklerle başlasa da, 2. klarnette 298. ve 300. ölçülerde görülen arpejli kısımları üçleme figürü icra eden orkestral katmanlara da göz kırpar. Bu nedenle melodinin arpejli kısımları yeşil renkle de işaretlenmiştir. (Üst paragrafta söylediğimiz gibi, pikolo trompet de bu durumdan etkilenmiştir.) 303. ölçüde bu melodiye nağme edasıyla bir çeşitleme uygulanır.

Örneklerde turuncuyla işaretlenmiş partiler, ikincil melodik katmanlar ya da eşlik partileridir. Kontrbaslar dışındaki tüm yaylıları, 2. flütü, 2. obuayı, 1.-2. fagotları ve yer yer korangleyi kapsar.

3/4

297

Picc. *mf*

1. Fl. *mf*

2. Fl. *mf*

1. Ob. *mf*

2. Ob. *mf*

Eng. Hn. *mf*

1. Cl. *mf*

2. Cl. *mf*

B. Cl. *ff* *accnt*

1. Bsn. *ff*

2. Bsn. *ff*

Conb. *f senza accento*

*sempre Schillo mf*

*Violin solo should be audible*

Örnek 3.3.6.3a *Maschinenangst II*, ö. 297-301 (tahta üflemeliler)

1. Hn. *ff*

2. Hn. *ff*

3. Hn. *ff*

4. Hn. *ff*

Picc. Tpt. *mf*

Tpt. 1-2 *ff*

Tbn. 1-2 *ff* *disciplinato e marziale*

B. Tbn. *ff* *disciplinato e marziale*

Tbn. *ff* *disciplinato e marziale*

Timp. *mf*

Perc. 3 *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vcl. *f*

Conb. *f*

*brassy*

*disciplinato e marziale*

*medium flauter malles*

*Violin solo should be audible*

3/4

*pizz.*

*div. (1. solo gli altri)*

*arco*

*ff in rilievo*

*pizz.*

*gli altri*

Örnek 3.3.6.3b *Maschinenangst II*, ö. 297-301 (bakırlar, vurmaları, yaylılar)

**Örnek 3.3.6.3a** ile **Örnek 3.3.6.3b**'de kırmızıyla işaretlenmiş partiler genel olarak uzun ses fikrini temsil etmekle birlikte, bu fikrin kornolar, trompetler, trombonlar ve kontrbaslar arasında paylaştırıldığı görülür. Bu katmanın en temel birleştirici yönü hepsinin Do perdesi üzerine yerleşmiş olmasıdır. Bazı enstrümanların turuncu renkle işaretlenmiş partilerin ritmikliğine yardım ettiği ileri sürülebilir. Besteci, 301. ölçüde I. Kemanın solo partisinin açıkça duyulmasına özel bir önem atfettiğini “*violin solo should be audible*” uyarısıyla vurgulamıştır.

“Mehter figürü”nün yerini almış olan melodik hat, 303. ölçüde pikolo trompetle son bir kez sunulur. Bir sonraki keskin motif ayrımı 304. ölçüde gelir. Burada birden bire, sanki Joseph Haydn’ın senfonilerindeki trompet fanfarlarını duyarız trompetlerden. Kesiti kapatmak amacıyla mizahi bir etkiyle ansızın beliren bu melodi, timpani ve iki kornonun desteğiyle güçlendirilir. 309. ölçüye kadar süren kapanış süreci, Do majör akoru üzerinde kesin bir kalış ve kısmi bir sönüşle birlikte bizi bir sonraki bölmeğe bağlar.

### 3.3.7 7. Bölme

ö. 310-331 **A tempo** (Tempoya dön) ( $\downarrow = 70$ )

Bu bölmede eserin geçmişine bolca referans olduğu için daha çok sürecin nasıl yönetildiğine odaklanacağız. Bölme, 1. bölmenin ilk cümlesini ikinci cümlesine bağlayan timpani ve trombon figürünün yeniden duyurulmasıyla başlar. Bununla birlikte 1. bölmedeki uzun sesler ve inici yönde hareket eden doğuşkan esinli, kromatik içerikli figürler eski seyrinde kavuşmaz. 311. ve 313. ölçülerde sunulan çıkıcı ve inici hareket materyalleri ilk bölmenin mirasıdır. Bu figüratif materyallerin her ikisi de ilerleyen sayfalarda bolca yinlenecek, adeta varyasyon öğelerine dönüşerek çeşitlendirilip renklendirilecektir.

**A tempo**  
♩ = 70

2/4      3/8      2/4      3/4      2/4      3/4

310  
Pcc.

1  
Fl.

2  
Fl.

1  
Ob.

2  
Ob.

Eng. Hn.

1  
Cl.

2  
Cl.

B. Cl.

1  
Bsn.

2  
Bsn.

Clan.

Pcc. Tpt.

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

Timp.

Perc. 1  
Ostin.  
Medium Tom  
Bass Tom

Perc. 2  
Bass Drum

Perc. 3  
Change to the Xylophone

Pno.

**A tempo**  
♩ = 70

2/4      3/8      2/4      3/4      2/4      3/4

Vln. I  
(tutti div. a2)

Vln. II  
(tutti div. a2)

Vla.  
(tutti div. a2)

Vcl.  
(tutti div. a2)

Cb.

Örnek 3.3.7.1 Maschinenangst II, ö. 310-315

7. bölmenin ilk kesitine cümle yapıları açısından bakarsak, giriş ölçüsünün ardından, 311.-314. ölçülerin bir bütün oluşturduğunu görürüz. Burada, form analizlerinde “kalış ölçüsünün yok edilmesi” olarak bilinen durum gerçekleşir; bir önceki cümlenin bittiği yerde diğeri başlar. Benzer bir durum sonraki cümleler için de geçerlidir. Yeni cümleler 315-317, 318-321, 322-325 ve 326-331. ölçülerde karşımıza çıkar. Besteci cümle sonlarını kısa puandorglarla vurgulamıştır.

Art arda sıralanan cümlelerin belli başlı karakteristik özelliklerine değinmek gerekirse, 316. ölçüdeki pikolo ve ksilofon katlaması oldukça belirgin bir çeşitleme ögesi olduğu görülür. Önceden karşılaşmadığımız bu figür, her yanda uçuşan eski tematik materyallerin arasına zamanla yerleşerek kendini zorla kabul ettiren bir materyaldir. Besteci bu öge üzerinde ısrar ederek bizi ona alıştırır. Aynı materyal 319., 323. ve 328. ölçülerde tekrar tekrar belirirken, aralardaki bongo ve konga ritimleri bu materyalin nabzını perküsif ataklarla destekler. Bu materyalin hareket yönünün tam tersi yönde bir hareket, 319. ve 323. ölçülerde, II. kemanlarda *staccato*'larla belirir. Bu hareketin belirmesi, birbirleriyle ters yönde hareket eden iki kontrapuntal hattın varlığını gözler önüne serer.

315., 318., 322. ve 326. ölçülerin neredeyse hiç değışmeden bir tekrarı olan 331. ölçü bizi bir sonraki kesite bağlar.

316 3/4 2/4 3/4 2/4

Perc. 1 *f* *mf* *ff* *mf*

Fl. 1 *f* *mf* *ff* *mf*

Fl. 2 *f* *mf* *ff* *mf*

Ob. 1 *f* *mf* *ff* *mf*

Ob. 2 *f* *mf* *ff* *mf*

Horn 1 *f* *mf* *ff* *mf*

Horn 2 *f* *mf* *ff* *mf*

Clar. 1 *f* *mf* *ff* *mf*

Clar. 2 *f* *mf* *ff* *mf*

Bassoon 1 *f* *mf* *ff* *mf*

Bassoon 2 *f* *mf* *ff* *mf*

Chim. *f* *mf* *ff* *mf*

Harp *f* *mf* *ff* *mf*

Trp. 1-2 *f* *mf* *ff* *mf*

Tbn. 1-2 *f* *mf* *ff* *mf*

Tym. *f* *mf* *ff* *mf*

Balance with others

### Örnek 3.3.7.2a *Maschinenangst II*, ö. 316-320 (üflemliler)

Perc. 1 *f* *mf* *ff* *mf*

Perc. 2 *f* *mf* *ff* *mf*

Perc. 3 *f* *mf* *ff* *mf*

Harp *f* *mf* *ff* *mf*

Piano *f* *mf* *ff* *mf*

Vln. I *f* *mf* *ff* *mf*

Vln. II *f* *mf* *ff* *mf*

Vla. *f* *mf* *ff* *mf*

Vcl. *f* *mf* *ff* *mf*

Cb. *f* *mf* *ff* *mf*

### Örnek 3.3.7.2b *Maschinenangst II*, ö. 316-320 (vurmaliar, arp, piyano ve yayliilar)

ö. 332-333 **Più veloce** (Daha hızlı) (♩ = 140) – ö. 334 (♩ = 120)

ö. 335-338 **A tempo** (Tempoya dön) (♩ = 70) – ö. 339 **Maestoso** (Görkemli)

Bu kesite bir metrik modülasyon ilişkisiyle bağlarız. Tempo ♩ = 70 iken ♩ = 140 olur. Kesitin ilk üç ölçüsü köprü niteliğindedir. Kromatizm burada tansiyonu yükseltme açısından çok işlevseldir. Tırmanış için harcanan enerjinin motif sonlarında her adımda azalması, ritmik değer değişiklikleriyle hissettirilir. Zirveye ulaşmak için harcanan tüm çabanın üzerine ellerimizle son birkaç uzanış için tüm potansiyelimizi zorlayıp nefes nefese kalıyoruz hissiyatı yaşarız (ö. 335-336). Kesitin ilk motifi köprü niteliğindeki ilk üç ölçüde (ö. 332-334) sunulurken, **A tempo**'ya geldiğimizde, köşeli ritimler üzerindeki bir figürün kromatik çıkışıyla karşılaşırız. Bu figür önce üç adımlı, ardından iki adımlı bir çıkış sergiler. 337.-338. ölçülerde ise, tırmanış için harcanan enerji sonrasında genişleyen ritmik değerlerle **Maestoso** kalışına teslim oluruz (ö. 339). Bu durak noktası bir sonraki kesit öncesi bir hazırlık olarak, bir sonraki başlıksız kesitin öneli olarak da yorumlanabilir.

ö. 340-344 (♩ = 120)

Önceki bölmelerden tanıdığımız saldırganlık ve vahşilik içeren perküsif pasajla, kesitin başında hiç duraksamadan tekrar karşılaşırız. Besteci daha önce sözünü ettiğimiz *gliding polyphony* tekniğini bu ölçülerde sadece yaylı çalgılar grubunda uygular. (Çeyrek perde kayışlarının bir bölümü **Örnek 3.3.7.3b**'de, ö. 340-342'de görülebilir.) Bu kısa kesitte bas trombon, tuba, timpani ve davul türü vurmaları yaylılarla aynı sabit ritmik yapı üzerinde olsalar da statiktirler. 341. ölçüde pikolo flüt, pikolo trompet ve klarnetlerde haykırışı andıran çığırtnan bir figür kendini duyurur. Yaylıların kaygan hareketi ve pikolo flüt, iki klarnet ve pikolo trompetin ikinci haykırışları 344. ölçüde son bulur. Bir sonraki kesit aynı ölçünün sonuncu vuruşunda başlar.



Musical score for woodwinds in *Maschinenangst II*, measures 337-342. The score includes parts for Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, English Horn, Clarinet 1 and 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 and 2, and Contrabass. The tempo is **Maestoso** with a metronome marking of  $\text{♩} = 120$ . The key signature is one flat. The score features changes in time signature from 8/8 to 3/4, then to 2/4, and finally 4/4. Dynamics include *ff* and *ff* with accents. A *buzz* effect is indicated for the Contrabass in measure 342.

Örnek 3.3.7.3a *Maschinenangst II*, ö. 337-342 (tahta üflemeliler)

Musical score for strings and percussion in *Maschinenangst II*, measures 337-342. The score includes parts for Horns 1-4, Percussion 1-3, Snare Drum, Tom-Toms, and Violins I, II, Viola, and Cello. The tempo is **Maestoso** with a metronome marking of  $\text{♩} = 120$ . The key signature is one flat. The score features changes in time signature from 8/8 to 3/4, then to 2/4, and finally 4/4. Dynamics include *f*, *ff*, and *ff*. Performance instructions include *attach wood (straight)*, *arco*, *pizz.*, *stacc.*, and *stacc.*. Percussion parts include *Snare Drum roll*, *Medium Tom*, and *Bass Tom*.

Örnek 3.3.7.3b *Maschinenangst II*, ö. 337-342 (bakırlar, vurmaları, yaylılar)

ö. 344-350 **Synchronisiert** (Senkronize) (♩ = 80)

Örneklerini daha önce de gördüğümüz noktasal hareketler barındıran bir pasajla başlayan bu kısa soluklu kesitte, kararlılığını ritmik açıdan en çok koruyan çalgılar piyano, II. kemanlar, viyolaların ikinci yarısı, kontrfagot ve kontrbaslardır. II. kemanlar flajole tınısıyla pikolo flüt ve piyanoyu katlarken, I. kemanlar *col legno battuto* (arşenin ahşap kısmıyla tellere vurarak) tekniğinin ses filtrelemesinin katkısıyla obua ailesinin perdelerini katlarlar. Eser genelinde sınırlı ölçüde kullanılan genişletilmiş çalım tekniklerinden biriyle 345.-350. ölçülerde viyola grubunun ikinci yarısında karşılaşırız. Burada viyola grubunun ikinci yarısının III. ve IV. teller üzerinde köprü arkasında gıcırta sesi (*scratch tone*) üretmeleri istenir. Viyolaların eserin henüz 5. ölçüsünde sergilediği bu teknik, burada yaylı grubunun *col legno battuto*, *pizzicato* ve flajolelerle ördüğü heterojen renk dokusu içinde ritmik bir *ostinato* karakteriyle yankılanır.

Bu kesitte flütler ve klarnetler nota tercihleri açısından birbirlerini katlarken, 1. flüt ve 1. fagot arasındaki senkron olmayan ama ritmik benzerlik yönünden bir bütünün parçası gibi görünen ilişki dikkat çeker. Bu paragrafta sözünü ettiğimiz çalgılar aynı katmanın öğeleridir. Ritmik öğeler açısından aslında aynı katmanda oldukları ileri sürülebilecek –bir önceki paragrafta sözünü ettiğimiz– pikolo, piyano ve II. kemanların ayırt edici yönü onların daha tutarlı, ısrarlı, statik bir ritmik yapı sergilemelerinde gizlidir. Öte yandan büyük resme baktığımızda, 345.-346. ölçülerle 347.-350. ölçülerin iki ayrı motif grubu oluşturduğunu görürüz. 347.-350. ölçülerdeki motif grubunun ayırt edici öğelerinden biri de pikolo trompet ile 1.-2. trompetlerin (1. düz surdinli, 2. açık) oktavlı kromatik tırmanışıdır.

Trompet ailesinin 348.-350. ölçülerde sergilediği kromatik çıkışla varılan ölçü, bestecinin sık sık uyguladığı gibi, hem önceki hem de sonraki motif gruplarıyla ilişkilendirilebilir. Burada ikilemde kalmamıza yol açan başlıca etken, 350. ölçüde tercih edilen armoni ve bu armoniye yapılan hazırlık hissiyatıdır. 350. ölçüde La eksenine varırız, fakat 351. ölçüde aynı eksenin 6. derecesine (Fa#) ani bir geçiş yapılır. Yine de 351. ölçüde yeni bir motife ve yeni bir kesite varmış olduğumuz kesindir.

**Synchronisiert**  
(♩ = 80)

4/4

Picc.

1 Fl.

2 Fl.

1 Ob.

2 Ob.

Eng. Hn.

1 Cl.

2 Cl.

B. Cl.

1 Bsn.

2 Bsn.

Chn.

**Örnek 3.3.7.4a Maschinenangst II, ö. 343-348 (tahta üflemeliler)**

4/4

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Picc. Tpt.

Tpt. 1-2

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tbn.

Timp.

Perc. 2

Perc. 3

Piano

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

**Synchronisiert**  
(♩ = 80)

non div.  
of Igno battito

of Igno battito

of Igno battito

of Igno battito

pizz.  
scratch tone behind the bridge arco

pizz.

pizz.

*P* poco a poco cresc. 1. con waltz (straight) *mp*

*P* poco a poco cresc. *mp*

**Örnek 3.3.7.4b Maschinenangst II, ö. 343-348**

(bakırlar, vurmallılar, piyano ve yaylılar)

ö. 351-358 (♩ = 108)

Bir sonraki bölmede karşılaşacağımız Yunan dansının tohumları şüphesiz ki burada ekilmektedir. Burada 1. flüt, 1. obua ve I. kemanlar arasında, ayrıca pikolo, 2. flüt ve klarinetler arasında ve korangle ile viyolaların ilk yarısı arasında doğrudan bir eşleşme vardır. Geri kalan çalgılar, bir yandan kesitin armonisi olan Fa# minör/majör 7'li içerisinde gezinirken diğer yandan ritmik yapının örülmesine katkı sağlarlar. (Bkz. **Örnek 3.3.7.5a/b**) 355. ölçüde yeniden La merkezine, hatta doğrudan La majöre döneriz ve La majörün eksen akoru kesitin **Sostenuto** başlıklı ikinci adımına dek uzanıp gider. Akorun üçlüsü (Do#) bir anda kaldırılır ve geriye sadece La-Mi sesleri kalır. Buna rağmen La majör etkisi kulaklarımızda hâlâ yankılanmaya devam eder.

Cümle, cümlecik ve motif ayrımları eser genelinde her zaman net bir şekilde görünür durumda değildir. 351.-352. ölçüler, 353.-354. ölçüler ve 355.-358. ölçülerde ise cümleler kesin çizgilerle birbirlerinden ayrılmış durumdadır.

**Örnek 3.3.7.5a** *Maschinenangst II*, ö. 349-354 (tahta üflemeliler)

### Örnek 3.3.7.5b *Maschinenangst II*, ö. 349-354

(bakırlar, vurmaları, piyano ve yaylılar)

#### ö. 359-362 **Sostenuto** (Tutarak)

Önceki kesitin akorsal ilerlemesinin bir sonucu olan bu dört ölçüde, eserin geneline hâkim olan Do ana sesi çeken 7'li akoruna dönüşmüş, bu akora üst bölümde küçük bir salkım akor oluşturacak biçimde Re ve Fa# sesleri eklenmiştir.

#### ö. 363-366 **Calmo** (Sakin)

Hemen öncesindeki akorsal kalışın ses gerci üzerinde şekillenen bir motifin üç kez üst üste yinelendiği bu kısa kesitte, sonuncu yineleme kendini usulca uzun seslere teslim eder. Bir vals andıran 363.-365. ölçülerde, flütler, obualar ve I. kemanlar birbirlerini katlayarak ana motifi paralel üçlü aralıklarla sunarken, II. kemanlar ve

viyolalar 8'lik notalar üzerindeki nabzı flajolelerle sürdürür. Çellolar, 1. fagot ve arp ise Do ekseninin uzamasına katkı sağlar.

### 3.3.8 8. Bölme

ö. 367-371 **The Kalamatianós** (♩. = 72)

363. ölçüde **Calmo** başlığıyla karşımıza çıkan kesit bu bölmeye geçişte köprü görevi görür. 363.-365. ölçülerde üç kez üst üste yinelenen motif, **Fandango** başlıklı bir sonraki kesitin motiflerinden birine dönüşecek, 7. ve 8. bölmeleri böylece birbirine bağlayacaktır. 8. bölmenin ritmik altyapısı bir önceki bölmenin son kesitinde böylece hazırlanmış olur. 8. bölmenin başlangıcında bir anda *kalamatianós* adlı Yunan dansıyla karşılaşırız. 7/8'lik aksak ölçü üzerinde 3+2+2 vuruş yapısıyla seyreden bu dansa “*Maschinenangst II*’de Farklı Müzik Kültürlerine ve Geleneklerine Yapılan Göndermeler” adlı bölümde değineceğiz.

Bu kesitte yine üç kez üst üste sunulan bir motifle karşılaşırız. 370. ölçüdeki bir ölçülük bağlantının ardından bir sonraki ölçüde motif son bir kez daha yinelenir. Besteci 7/8'lik ölçü yapısını bu kez 6/8 + 1/8 olarak değil, doğrudan 3+2+2 olarak kurgulamıştır; zira bu aksak yapı *kalamatianós*’un doğasında vardır. Melodi 1. flüt ve obuada, geriye kalan tüm enstrümanlar eşlik katmanındadır. Bu dans kesitinde Mi eksenini hâkimdir. Bu ses bir sonraki kesite bağlantıda çeken-eksen hissiyatına katkı sunacaktır; zira yine bir dans alıntısı olan bir sonraki kesitin hâkim sesi La’dır.

**Calmo** *(lm)* **The Kalamatianos / Καλαματιανός**  
7 (♩ = 72)

The score is divided into two systems. The first system covers measures 363 to 368. The second system covers measures 369 to 374. The tempo is marked as *Calmo* and the time signature is 7/8.

**Instrumentation:** Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, English Horn, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Contrabass, Timpani, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass.

**Key Performance Indicators:** Dynamics range from *mf* (mezzo-forte) to *pp* (pianissimo). The score includes various articulations such as *pizz.* (pizzicato), *arco*, and *pp*. There are also performance instructions like *p poco sacc.* and *pp*.

**Lyrics:** The lyrics are in Greek and appear in the Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello parts. The lyrics include: "non tih", "arco, non tih", "pizz.", "la metà", and "pizz.". There is also a section labeled "III B" in the Timpani part.

Örnek 3.3.8.1 Maschinenangst II, ö. 363-368

### ö. 372-384 **Fandango**

Bu kesitin ritmik ve figürsel alt yapısı 363. ölçüde çoktan sunulmuştu (bkz. **Örnek 3.3.8.1**). La üzerinde çeken 7'li akoruyla başladığımız kesit boyunca Re eksenine gidip geliriz. Öcal, aynı bölme içerisinde ikinci kez farklı bir müzik kültürüne göndermede bulunarak, bu kez İber Yarımadası'na özgü bir dans olan fandangoyla buluşturur dinleyicilerini. **Kalamatianós** ve **Fandango** kesitleri partiyonda birbirlerine o kadar yakındır ki, bestecinin birbirinden farklı bu iki kültür ögesini niyetli olarak aynı bölme içerisinde yan yana getirdiği âşikardır. Öte yandan, bu kesitler sadece zamansal açıdan değil, **Kalamatianós** kesitinin **Fandango** kesitinin ritmik temellerini hazırlıyor olmasıyla da birbirleriyle yakınlık kurar. Kesit başında flüt ailesinde ve klarnetlerde *Schalltr. auf* direktifiyle enstrümanların kalakları yukarıya kaldırılır. Bu uygulamayla hem bu çalgılardan işitilen sesin gürlüğü artar, hem de kesitin enerjisine ister istemez teatral bir enerji de katılır. 375. ölçüde bu üflemeliler normal çalım pozisyonlarına dönerlerken, 378.-379. ölçü bağlantısında klarnetler kalaklarını uzun soluklu *crescendo*'larının sonunda nispeten yavaşça kaldırır.

356.-357. ölçülerde, henüz **Kalamatianós** kesiti hazırlanmaktayken bile ileride **Fandango** kesitinde duyacağımız karakteristik Portekiz-İspanya havalarını andıran 3'lü aralıklarla dizilmiş trompet figürleri kendisini göstermişti aslında. İlk adımda 1. obua, korangle ve 1. fagotta beliren fandango melodisi, 375. ölçüden sonra sadece obuada kalır ve melodinin ön planda oluşu besteci tarafından örtülür. Bu kamuflej etkisine katkı sağlayan öğelerden biri de klarnetlerin uzun La sesidir. 8. bölmenin her iki kesitinde de ana melodi dışında sadece bir katman vardır, o da geriye kalan enstrümanların eşliğidir. Bu kesitte klarnetlerin tuttuğu uzun La sesi de ayrı bir katmandan çok ekseni güçlendiren bir pedaldır.

Kesit boyunca tüm ölçüler yarı yarıya çeken ve eksen fonksiyonundadır. İlk üç ölçü ile sonraki üç ölçü arasında, figür girişlerinin farklılıkları nedeniyle motif ayrımlarından söz edilebilir. Benzer bir ilişki 378-381 ile 382-384. ölçüler arasında da vardır. 378. ölçüde pikoloyla katlanan trompet figürü, 381-382. ölçülerde klarnetlerle katlanır. Bu figürün coğrafi açıdan gerçekten trompete ait olduğu hissiyatı kabul



edilemeyecek gibi değildir. Figür bu dans kesiti bağlamında tam olarak evini bulmuştur.

569

$\frac{2}{4}$   $\frac{9}{8}$   $\frac{6}{8}$  Fandango

Picc. *Schaltz mf* *Schaltz mf* *Schaltz mf*

Fl. 1 *Schaltz mf* *Schaltz mf* *Schaltz mf*

Fl. 2 *Schaltz mf* *Schaltz mf* *Schaltz mf*

Ob. 1 *f* *ff* *f* *ff*

Ob. 2 *f* *ff* *f* *ff*

Eng. Hn. *f* *ff* *f* *ff*

Cl. 1 *Schaltz mf* *Schaltz mf* *Schaltz mf*

Cl. 2 *Schaltz mf* *Schaltz mf* *Schaltz mf*

B. Cl. *f*

Bsn. 1 *f* *ff* *f* *ff*

Bsn. 2 *f* *ff* *f* *ff*

Con. *f*

Hn. 1 *f*

Hn. 2 *f*

Hn. 3 *f*

Hn. 4 *f*

Tpt. 1 *mp*

Tpt. 2 *mp*

Thu. 1-2 *mf*

B. Thu. *f*

Timp. *pp* *ppp*

Perc. 1 *f* *Chacon*

Vln. I *1. solo arco* *f* *ff* *Tutti pizz.* *arco* *f* *ff* *non dic.* *dic.* *non dic.* *dic.*

Vln. II *pizz.* *arco* *f* *ff*

Vla. *arco* *f* *ff*

Vcl. *(la metà)* *Tutti arco* *la metà* *Tutti (pizz.)* *f* *ff* *(pizz.)*

Ch. *f*

Örnek 3.3.8.2 Maschinenangst II, ö. 369-374

### 3.3.9 9. Bölme

ö. 385-390 **Plötzlich** (Ansızın) (♩ = 72) – ö. 391-396 (♩. = 48)

9. bölmenin bu ilk kesitinin 397. ölçüde başlayan ikinci kesitin girişi mi yoksa 8.-9. bölmeler arasına yerleştirilen bir köprü mü olduğu konusunda yapılacak argümantasyonun sonuçları ilk aşamada birbirine yakın görünebilir. Öte yandan bir kesitin köprü olarak sınıflandırılabilmesi, onun dinleyiciyi ve icracıları bir yerlere sürüklüyor oluşuna bağlıdır; bu husus köprünün önemli bir niteliğidir. Burada, 397. ölçüde eklenecek makine mekanizmasına benzer, fütürizm esinli kesitin temelleri atılmaktadır daha çok. Yani bir sürükleyicilikten çok, gelmekte olan bir yapının habercisi konumunda olan bir bölme başlangıcından söz edebiliyoruz burada. 397. ölçüde başlayan mekanizmaya ait olan her şey bu ilk kesitin üzerinde temellenecek, *Maschinenangst II*'de makine mekanizmasının belki de en gürbüz biçimde gözler önüne serildiği kesit yorumcu ve dinleyicilerle öylece buluşacaktır.



mekanizmanın sesi, bir ölçü sonrasında *tutti* bir esle ansızın kesilir. Ardından, 387-388. ölçülerde yeni bir akor ve sessizlik kalıbı karşımıza çıkar. 389. ölçüde bu kalıp bir daha yinelenmiş gibi hissettirilir, fakat bu kez tahta üflemeliler geniş bir katılımla (pikolo dışarıda bırakılarak) uzun seslerle iki akor tutar. İkinci akor ilk akorun bir tür yankısıdır. Bestecinin bu kesitte sık tercih ettiği yeni bir sessizlik sonrasında, 391. ölçüde, 385-390. ölçülerdeki akor ve sessizlik nabzının daha yoğun hali karşımıza çıkar. Bu kez tahta üflemeliler uzun ses tutmak yerine mekanizmaya dahil olmuştur. Hemen sonrasında ise, adeta sessizlikten intikam alırcasına sekiz kez tekrarlanan akorlarla makineleşmeye bizi adım adım yaklaştıran bir ölçüyle (ö. 392) karşılaşırız. Besteci, 391. ölçüdeki akorun üst üste iki kez sunulduğu 392. ölçünün dört kez yinelenmesini istemiştir.

393-396. ölçülerin 3/4'lük olarak da vurulabileceği belirtilmiştir. Bununla birlikte, bestecinin nota gruplamaları geniş ölçüde 6/8'lik üçerli ölçü yapısı içindedir. Burada dinleyenin ölçü birimini tereddütsüz bir şekilde takip etmesi bir hayli zordur; hatta metrik modülasyona<sup>28</sup> maruz kaldığımızla ilgili bir anlığına şüphelenmek işten bile değildir. Bu algı karışıklığının önemli sebeplerinden birisi, trombonlarla tubanın 6/8'lik hissiyatını delip geçen senkoplarıdır. Öyle ki bu senkop nedeniyle artık ölçülerin ilk sekizliğini, bir önceki ölçünün *Auftakt*'ı olarak duymaya başlarız.

---

<sup>28</sup> Metrik modülasyon, iki farklı süre değerinin / süre biriminin birbirlerine oranları üzerinden açığa çıkan hız değişimidir. Örneğin ♩ = ♩ metrik modülasyonunda hız iki kat artacaktır.

392 3

Can also be beaten  $\frac{3}{4}$

x4

Picc. 1

Fl. 1 2

Ob. 1 2

Eng. Hrn. 1 2

Cl. 1 2

B. Cl. 1 2

Bsn. 1 2

Chon.

**Örnek 3.3.9.2a** *Maschinenangst II*, ö. 392-396 (tahta üflemeliler)

2

Hrn. 1 2

Tpt. 1 2

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Temp.

Perc. 1 (Cymbal x2)

Perc. 2 (Snare Drum)

Perc. 3 (Tom Drum)

Pan.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

3

**Örnek 3.3.9.2b** *Maschinenangst II*, ö. 392-396

(bakırlar, vurmaları, piyano ve yaylılar)

ö. 397-406 (♩ = 72)

9. bölmenin 397. ölçüde başlayan ikinci kesiti eserdeki en somut makineleşme sahnesidir. Bu durum ilk anda idrak edilebilir; bu ana nihayet ulaşıyoruz böylece. Fütüristik estetiğe orkestral eserler külliyyatından örnek verecek olursak Rus besteci ve piyanist Aleksandr Vasilyeviç Mosolov'un (1900-1973) *Iron Foundry*<sup>29</sup> (*Demir Dökümhanesi*) adlı ünlü orkestra müziği zihnimize ilk düşen eserlerden biri olurdu. Öcal, Mosolov'un partiyonunda bolca rastlayabileceğimiz gibi, 397.-400. ölçüleri tamamen tekrar eden kalıplarla örmüştür. 397. ölçünün ilk vuruşu, mekanik devinimi tetikleyen jest olduğu için kalıp içerisinde tekrar eden yapıyla farklılıklar barındırır. 397. ölçünün ikinci vuruşuyla birlikte başlayan mekanik örgüde flütler, klarnetler ve I. kemanlarda görülen en devingen katmanda, çalgıların figürleri birbirleriyle paylaştırılmıştır. Obua ailesi, bas klarnet, bakırlar ve vurmaları 8'lik ritim nabzını döşeyerek ikinci katmanı oluştururlar. Fagotlar, viyolalar, çellolar ve kontrbasların üst grubu ise 16'lık figürlerle yürüyen, ilk katmanla ortak notalarla başlayan fakat sonradan değişen üçüncü katmanı oluşturur. Besteci burada 8'lik nota nabzını iki kere küçültüp, elde ettiği 16'lık ve 32'lik ritimlerle birbirlerinden ikişer kat küçük üç ritmik kalıpla çalışmıştır (bkz. **Örnek 3.3.9.3a/b**). Öcal'ın burada inşa ettiği orkestral doku, ileride ayrı bir başlık altında<sup>30</sup> göreceğimiz üzere, Mosolov'un eseriyle benzerlikler taşımaktadır.

397. ölçüde başlayan makine dokusunda, flütler ve klarnetler kendi aralarında uç uca eklenen, birbirlerine dikişlenen motifler icra etmektedir. I. kemanlar flüt ve klarnetleri unison olarak, II. kemanların üst yarısı ise bir oktav aşağıdan katlar. Viyolalar, viyolonseller ve kontrbasların üst yarısı da benzer biçimde 1.-2. fagotları katlar. 385. ölçüden bu yana Bartók *pizzicato*'ları ile keskin bir söylem tutturarak kontrbasların alt yarısı ile obua ailesi, bas klarnet, kontrfagot, bakırlar ve vurmaları ise bu ses örgüsüne 8'lik nabız üzerinde bir *ostinato* sunar. Vurmaları grubundaki trampet de aslında temelde 8'lik nabzı vurgulamakta, noktalı 16'lık ve 32'liklerle enstrümanın kendine has karakteristik figürleriyle bu nabzı çeşitlendirmektedir.

<sup>29</sup> Aleksandr Mosolov (1928), *Iron Foundry*, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg.

<sup>30</sup> Bkz. "Maschinenangst II'nin Başka Bestecilerin Eserleriyle Benzerlikleri".

397  $\frac{3}{4}$  ( $\text{♩} = 72$ )

This musical score excerpt shows measures 397-400 of 'Maschinenangst II'. The tempo is marked as  $\text{♩} = 72$  in 3/4 time. The score includes parts for Percussion (Perc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Horn (Hrn.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), and Bassoon (Bsn.). The percussion part features a complex rhythmic pattern with various drum sounds. The woodwind and string parts are marked with  $\text{ff}$  (fortissimo) and feature intricate melodic and harmonic lines.

Örnek 3.3.9.3a *Maschinenangst II*, ö. 397-400 (tahta üflemeliler)

This musical score excerpt shows measures 397-400 of 'Maschinenangst II'. The tempo is marked as  $\text{♩} = 72$  in 3/4 time. The score includes parts for Horn (Hrn.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn. 1-2), Bass Trombone (B. Tbn.), Tuba (Tuba), Timpani (Timp.), Percussion (Perc. 1-5), and Percussion (Perc.). The percussion part features a complex rhythmic pattern with various drum sounds. The brass and string parts are marked with  $\text{ff}$  (fortissimo) and feature intricate melodic and harmonic lines.

Örnek 3.3.9.3b *Maschinenangst II*, ö. 397-400 (bakırlar, vurmalılar ve yaylılar)

Bu dört ölçü sonrasında, iki ölçülük bir bağlantıyla karşılaşırız. 401-402. ölçülerdeki bağlantı akoru, kendine özgü politonal yapısıyla adeta İgor Stravinski'nin (1882-1971) *Bahar Ayini*'nin belirli anlarını çağrıştırmak için özenle seçilmiştir. Bu çalışma için yaptığımız söyleşide Mithatcan Öcal, Stravinski'den bahsederken pikolo trompetin önemini vurgulamıştı (bkz. s. 20). Bu tür politonal akorların da Stravinski'nin müziğinden esinli olduğunu düşünmek için haklı gerekçelerimiz vardır. (Bkz. **Örnek 3.3.9.4** ve **Örnek 3.3.9.5**)

ИГРА УМЫКАНИЯ      RITUAL OF ABDUCTION

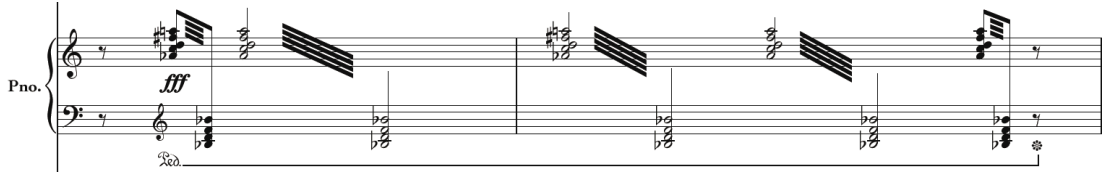
37 Presto  $\text{♩} = 132$

The musical score is for the piece "Ritual of Abduction" (Игра Умыкания) by Igor Stravinsky, starting at measure 37. The tempo is marked "Presto" with a metronome marking of quarter note = 132. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute (I and II), Oboe, Clarinet in D, Cor Anglais (I and II), Trumpet in D (I, II, III, IV), Trumpet in C (V, VI, VII, VIII), Timpani, Gong, and Strings. The music is in 3/4 time and features a complex polytonal texture. The score includes various dynamics such as *ff*, *marcatissimo*, *sola*, *poco sf*, and *non div.* The strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the woodwinds and brass play more complex, polytonal figures.

**Örnek 3.3.9.4** İgor Stravinski, *Bahar Ayini*, prova no. 37



401.-402. ölçülerdeki akor karışımı piyano partisinde sunulmuş durumdadır. Sib ve Re kök sesleri üzerindeki çeken 7'li akorlarının karışımı gibi görünen bu politonal akor, ağırlıklı olarak bakırlar ve kemanlarla renklendirilir. Akorun belirlediği ölçüde –piyanodaki tremololar dışında– uzun sesler hâkimdir. Fakat bir sonraki ölçüde, piyanonun tremolosuna rakip çıkararcasına, kornların 16'lık nota tekrarlarıyla trompetlerin 6'lama 16'lık nota tekrarları birbirlerine karıştırılır ve piyanonun tremolosuyla benzeşen bir yapay tremolo elde edilir. Burada elbette bakır çalgılar nüans açısından ezici üstünlüktedir. Balanstan ziyade tremolo fikrine ve akorun içeriğine odaklanmak istediğimiz için aşağıdaki örnekte piyano partisini alıntılıyoruz.



### Örnek 3.3.9.5 *Maschinenangst II*, ö. 401-402 (piyano)

402. ölçünün sonuyla 406. ölçü arasında, geride bıraktığımız kesitlerden hatırladığımız bir jestin, son çırpınışlarını sergilercesine ısrarla ve güç kaybederek yankılandığını duyarız. Bu jest, **Plötzlich** başlıklı kesitin başında duyduğumuz, durup yeniden hareket eden *tutti* orkestra adımlarıdır. Giderek kısalan orkestral adımlar, kendisini son varış noktasında yine Do üzerindeki çeken 7'li akorunun uzun seslerine teslim eder (ö. 406). Bu akor, geçiş sürecinin içerdiği sesler itibariyle Fa minörün çeken fonksiyonu gibi tınlar. Önce klarnet ailesinin, kontrfagotun ve 3. kornonun seslendirdiği bir akorla (ö. 405) uzun ses sürecine adım atarız. Bu sırada gürlük kontrast oluşturarak bir anda düşer (*sff/fp*). Sonraki ölçüde, çözülen seslerin berrak biçimde açığa çıkaracağı çeken 7'li akoruna bas yaylılar ve viyolalar da dahil olur. Burada *divisi* viyolaların üst grubunun söyleyecek son bir sözü olduğunu hissederiz (ö. 406). Böylece **Più mosso**'ya ulaşırız.

**Più mosso (♩ = 88)**

The score is divided into two systems. The first system covers measures 405-409 and includes parts for Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, English Horn, Clarinet 1 & 2, Bassoon 1 & 2, Contrabass, Horns 1-4, Percussion (Cymbal, Snare Drum), and Piano. The second system covers measures 410-414 and includes parts for Violin I & II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The tempo is marked 'Più mosso' with a quarter note equal to 88 beats per minute. Dynamic markings range from *ff* to *mp*. Performance instructions include 'quasi echo', 'arco', and 'agitato'.

Örnek 3.3.9.6 Maschinenangst II, ö. 405-409

ö. 407-409 **Più mosso** (Daha hareketli) ( $\text{♩} = 88$ )

Bu kısa kesit her ne kadar 4/4'lük ölçü birimi içinde notaya geçirilmiş olsa da aslında iki buçuk vuruş uzunluğunda bir motifin –aralarındaki boşluklar kısalarak– dört kez üst üste yinelenmesiyle kurgulanmıştır. Pikolo, 1. flüt, 1. obua, iki klarnet ve piyanonun belirgin polifonik hattının hemen ardından beliren 1. fagot, viyolalar ve kontrbaslar, karakteristik köşeli/mekanik figürleriyle motifin sonunu kapatırlar. Geri kalan çalgılar eşlik görevini üstlenirler.

ö. 410-414 **Sehr kraftvoll** (Çok güçlü)

Önceki kısa kesitin devamı niteliğindeki bu alt kesitte orkestral yoğunluk aşırı derecede artış gösterir. Bu beş ölçü, 410-411 ve 412-414. ölçüler olmak üzere iki parçalı bir motifel yapıya sahiptir. Motifler iki vuruşluk figürlerle kurgulanmıştır. 410. ölçünün sonunda, bir figür uzamasıyla, beşlisi yarım perde yukarı altere edilmiş Sol majör akoru (Sol-Si-Re#/Mib) tuba, kornolar ve fagot grubunda asılı kalır. Figürlerin işleyişi 412-414. ölçülerde de aynı şekilde devam eder. Fakat varılan son akor bu kez daha komplikedir. Mi üzerinde bir eksilmiş 5'li akoru (1. çevrim) ile Sol üzerindeki minör çeken 9'lu akorunun bileşimi gibi görünen bir akorlar bileşkesidir bu. Fa minör tonunun köksüz çeken 7'li akoru ile çeken çeken akorlarının karışımı olan bu ses bileşkesiyle, yapıtın baskın ses merkezi olan Do'ya gizli bir göndermede bulunulduğu düşünülebilir. Bu ses bileşkesinin bir sonraki bölmede adım atacağımız Fa minör tonu için iyi bir hazırlık olduğu aşikârdır. Bu komplike akorun konsantre edilmiş hali aşağıdaki örneğin son vuruşunda görülebilir. Salt piyano partisini içeren örnekte Mi sesine yer verilmediği fark edilecektir. Mi perdesi, piyano partisindeki Sol'un hemen altında 1. trombonla tutulmaktadır.



**Örnek 3.3.9.7** *Maschinenangst II*, ö. 410-413 (piyano)

Bu beş ölçüde iki temel orkestral katmandan söz edilebilir. Flüt, obua ve trompet aileleri ile iki klarnet, piyano ve I. kemanlar ön plandaki çoksesli motifsel dokuyu,

diğer çalgılar eşlik görevi ile ritim kurgusunu üstlenirler. Büyük resme baktığımızda, iki adımdan oluşan (ö. 407-409, ö. 410-414) bu son kesit, aslında bizi sonraki bölmeye hazırlayan bir köprüden ibarettir.

### 3.3.10 10. Bölme

#### ö. 415-420 “Nelliesong”

Bölme, üçerli ölçüler üzerinde akan son derece naif bir şarkı misali başlar. 10. bölmenin ilk kesiti, üçer ölçülük iki cümleden oluşur. Üçer ölçülük birimlerin ilk iki ölçüsü 6/8’lik, kısa bir soluklanma sunan sonuncu ölçüleri 3/8’liktir. Ninni deyişindeki bu kısa şarkının Nele Wagner’e duygu yüklü bir gönderme olduğu hissedilir.<sup>31</sup> Adıyla *Maschinenangst II*’nin ithaf sayfasında da karşılaştığımız Nele Wagner, Öcal’ın eseri bestelediği dönemdeki kız arkadaşıdır.

#### ö. 421-439 **Tempo primo, maestoso** (Önceki tempo, görkemli) (♩ = 88)

421. ölçüde, bir önceki bölmenin sonundaki (ö. 410-414) köprü kesiti bir anda yeniden belirir. Gürlük yeniden *ff* düzeyine yükselir; *tutti* orkestra, arayış içerisindeki yabancı söylemiyle geri döner. 425. ölçüde, 314. ölçüde başlayıp bir zamanlar ısrarlı bir şekilde kendini var etmeye çalışan, klarnetle özdeşleşmiş o motifi 1.-2. flütler, 1.-2. klarnetler ve obua ailesinde güçlü biçimde yeniden duyarız. 7. bölmenin başlangıcındaki o ısrarcılık elbette burada da vardır; zira bu nitelik bu motifin kimliğiyle özdeşleşmiş durumdadır. *Tutti* orkestral hamlelerin arasında toplu sessizlikler de kendini yeniden hatırlatmaktadır.

<sup>31</sup> Besteci, bu bölmenin hemen öncesindeki kesiti sevgilisi Nele Wagner’e dinletmiş ve sonrasında piyanoda bir doğaçlama yapmıştır. Bu kısa kesit, o doğaçlamada açığa çıkan akorlardan ilham alınmıştır. (Bu kişisel bilgi, eserin 5 Kasım 2022 tarihinde Köln’deki ilk seslendirilişi sırasında doğrudan besteciden alınmıştır.)

*Alz*  $\frac{3}{8}$  ( $\text{♩} = 54$ )  $\frac{6}{8}$  "Nelliesong"  $\frac{3}{8}$   $\frac{6}{8}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{4}{4}$

Picc. 1  
 Fl. 1 *p dolce*  
 Fl. 2  
 Ob. 1 *p dolce*  
 Ob. 2 *p dolce*  
 Eng. Hrn. *p dolce*  
 Cl. 1 *p dolce*  
 Cl. 2 *p dolce*  
 B. Cl.  
 Bsn. 1 *p dolce*  
 Bsn. 2  
 Cbn.  
 Hrn. 1  
 Hrn. 2  
 Hrn. 3  
 Picc. Tpt.  
 Tpt. 1  
 Tpt. 2  
 Tbn. 1  
 Tbn. 2  
 B. Tbn.  
 Tbn.  
 Timp.  
 Perc. 1  
 Perc. 2  
 Perc. 5  
 Hrp. *mf dolce, in arpeggio*  
 Pno.  
 Vln. I *pizz.* *pp*  
 Vln. II *pizz.* *p*  
 Vla. *arco* *p*  
 Vcl. *pizz.* *p*  
 Cb. *pizz.* *p*

Örnek 3.3.10.1 Maschinenangst II, ö. 414-420

1/4      4/4

The image displays a complex orchestral score for 'Maschinenangst II, ö. 425-429'. The score is arranged in a standard orchestral layout with multiple staves for each instrument family. The woodwind section includes Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hn.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), and Contrabassoon (Cbss.). The brass section consists of Horns (Hn.), Piccolo Trumpet (Picc. Tpt.), Trumpets (Tpt.), Trombones (Tbn.), and Tuba (Tbn.). The percussion section includes Timpani (Timp.), Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 5 (Perc. 5). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features a variety of dynamic markings such as *pp*, *f*, *ff*, *mf*, *mp*, and *ppp*. There are also performance instructions like 'medium flared mallets' for the timpani and 'Wind Chimes (bamboo)'. The score is divided into measures, with a 1/4 time signature and a 4/4 time signature indicated at the top. The page number 112 is located in the top right corner.

Örnek 3.3.10.2 *Maschinenangst II*, ö. 425-429

ö. 440-460 **Schalkhaft** (Yaramaz/muzip) ( $\downarrow = 88$ )

ö. 461-462 **Vivo, fervido** (Canlı, ateşli)

İfade terimi olarak “muzip, yaramaz” anlamına gelen Almanca bir sıfatla karşılaştığımız bu kesitte iki karakteristik fikir karşımıza çıkar. Flütler, obua ailesi, klarnetler, II. kemanlar ve viyolaların çok hızlı, adeta kaçamak ve yüzeysel bir ifadeyle icra ettiği figürler yaramazlık etkisinin esas kaynağıdır. Bu figürlere eklenen pikolo, I. fagot, I. kemanlar, çellolar ve kontrbasların icra ettiği figürler ise bütüncül bir motif oluşumuna katkı sağlar. İlk figürün hızlı ve yüzeysel icra edilen notalarına iliştirilen “*like acciacatura*” (çarpma notası gibi) açıklaması kesitin karakteriyle uyumludur. Bu iki figürün birbirini izleyerek müziği sürüklemesi sonrasında, 450. ölçüde üst sesleri kromatik olarak yukarıya, alt sesleri yine kromatik olarak aşağıya hareket eden akorlara ulaşırız. Bu akorlarla birlikte tansiyon yükselir. Bu yükselişte trampetlerin de önemli bir payı vardır. Kromatik devinimli akorların yinelenmeleri ve onların peşine takılan önceki figürlerle son bir kez zirveye doğru ilerleriz. 461. ölçüde keskin bir orkestral darbe yankılanır. Do minör/majör 7’li akorunun girift bir dizilimle sergilendiği bu akorla eserin sonuna varıldığı hissi yaratılır. Bazı dinleyicileri yanlışlıkla alkışlamaya yönlendirme ihtimali bulunan bu akor ve sonrasındaki derin sessizliğin adından, birdenbire umulmadık bir kodetta belirir.

### 3.3.11 Kodetta

ö. 463-469 **A tempo, codetta** (Tempoya dön, kodetta) ( $\downarrow = 70$ )

ö. 470-471 **Leicht, dolce** (Hafif, tatlı)

Eserin en başına kısa süreli bir bakış sunan bu kodetta, kaleydoskopik tahta üflemeli hareketleriyle ve 466-467. ölçülerde üst üste gelen 4’leme, 5’leme ve 6’lamalarla, dinleyicileri, eserin birçok anını etkisi altına almış bulunan mizahi üslupla finalde de buluşturur. İç içe geçen, ritmik açıdan karışık duyulan inici-çıkıcı hareketlerden oluşan pasajda, doğuşkan dizisinin eser boyunca kulağımıza yerleşen inici ve çıkıcı halleriyle birlikte, bas klarnet ve I. klarnette, lidyen moduyla tam ton dizisinin tuhaf bir karışımını duyar gibi oluruz. Son varış noktamızda Do majör akoru (ö. 469) ile son bir nokta olarak yankılanan, Do perdesinin yaylı *pizzicato*’larıyla yalın, saf bir sunumuyla (ö. 470) buluşuruz. “Makine kaygısı”, adeta masalsı bir anlatıyla yerini huzura bırakır.

**A tempo, codetta**  
 $\text{♩} = 70$

463 **A tempo, codetta**  
 $\text{♩} = 70$

471

**Leicht, dolce**

470 **Leicht, dolce**

471

[18']  
 İstanbul  
 17 IV 2022 - 5 V 2022  
 Bremen  
 10 V 2022 - 7 VI 2022  
 İstanbul  
 10 IV 2022 - 27 VI 2022

Örnek 3.3.11.1 Maschinenangst II, ö. 463-471



### 3.4 Çalgılama Teknikleri Perspektifinden *Maschinenangst II*

Bu bölümde Mithatcan Öcal'ın çalgılama tekniklerine, eserin formundan ve ses içeriğinden yalıtık olarak odaklanacağız. *Maschinenangst II* geniş ölçüde geleneksel çalım tekniklerini değerlendiren, bu teknikler bağlamında kayda değer bir virtüözite sergileyen bir orkestral eserdir. Bununla birlikte besteci, ilgili ses dokusunun esinlediği ölçüde, sınırlı düzeyde de olsa genişletilmiş çalım tekniklerinden de yararlanmışır. Bu bölümde her iki kategori içinde yer alan teknikleri bir arada değerlendireceğiz. Burada izleyeceğimiz yöntem şöyle olacak: Orkestral gruplar ayrı alt başlıklar altında ele alınarak önce tekniğin adı belirtilecek, ardından eser içerisinde hangi enstrümanlar tarafından, nasıl kullanıldığına değinilecektir. Söz konusu tekniklerin birçoğuna eserin analiz sürecinde de yeri geldikçe değinmiş olduğumuzu okurlarımız hatırlayacaktır.

#### **Tahta Üflemeliler<sup>32</sup>**

Throat flutter: Bu teknikte, normalde ağızla uygulanan kurbağa dili tekniği boğazdan gelen bir kuvvetle, yer yer hırıltı da ekleyerek uygulanır. Eserde korangle ve bas klarnette kullanılmışır. (Bkz. **Örnek 3.3.1.1**, ö. 5)

Multifonikler: Normalde tek sesli olan tahta çalgılarda, çalgının belirli pozisyonlarında özel bir dudak ve nefes basıncı uygulanarak birden fazla ses üretilebilir. Söz konusu pozisyonlar bir çalgıdan diğerine değişiklik gösterebilir. Multifonikler bazı kitaplarda zorluk derecelerine göre tasnif edilerek tablolar halinde sunulmuştur. *Maschinenangst II*'de belirli bir ses bölgesi içerisinde özgürce seçilebilen multifonikler, obua, korangle ve bas klarnet partilerinde kullanılmışır. (Örnek: ö. 25-26, 2. obua)

Trilli multifonik: Bu teknikte multifonikler üzerinde trill uygulanır. Trillerin yine belirli bir ses bölgesi içerisinde özgürce seçilebilen multifonikler üzerinde talep edildiğini görürüz. Eser içerisinde obuada kullanılmışır. (Örnek: ö. 29, 31, 33, 35, 2. obua)

Plastik kamış: Öcal, çalgıyı tanımaya yenice başlamış bir obuacının acemi çalışını

<sup>32</sup> SEVSAY, Ertuğrul (2015), *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*, s. 82-96. ADLER, Samuel (1989), *The Study of Orchestration*, s. 168-216.

canlandırmak amacıyla, eserin 5. bölümünde niyetli olarak ucuz, sıradan bir plastik bir kamış kullanılmasını talep etmiştir. Bestecinin hırçın bir gayda sesi arzuladığı kesitte bu tını “ördek sesi efekti” olarak adlandırılmıştır. Orta-üst ses bölgelerinde güçlü *staccato*’ların gür ve belirgin biçimde artiküle edilmesini sağlayan orta sertlikte, ucuz bir plastik kamış önerilir. (Örnek: ö. 231-265, 1.-2. obualar)

Sesi dil ile kesme: Uzatılan bir nota dil ile aniden durdurulur ([*cut immediately with*] *tongue stop*). Eserde flüt ve obualarda kullanılmıştır.

Mikrotonlar (çeyrek perdeler): Vurmaları dışında tüm enstrüman gruplarında kullanılmıştır. Mümkün olduğunda mikroton pozisyonlarıyla, olmadığında üfleme pozisyonunu değiştirerek elde edilir. Tahta üflemelilerde flüt grubunda, obua grubu, klarnet grubu ve fagotlarda kullanılmıştır. *Gliding polyphony* tekniğinin kullanıldığı kesitlerde açıkça görülebilir. (Bkz. **Örnek 3.3.5.6a**, ö. 257-260; ayrıca bkz. ö. 176-179)

### **Bakır Üflemeliler**<sup>33</sup>

Doğuşkan *glissando* 'su: Enstrümanın doğasında olan, uygulanması güç olmayan bir tekniktir. Doğuşkanlar sistematığı üzerinden ses elde edilen bakır üflemeli çalgılarda belirli bir ana sesin doğuşkanları, doğuşkan dizisinin herhangi bir perdesinden başlayarak çıkıcı-inici olarak icra edilir. Eserde kornalarda kullanılmıştır. (Bkz. **Örnek 3.3.1.2**, ö. 20, kornolar)

Artikülasyon için kullanılan harfler (t-k ya da t-k-t): Üflemeli çalgılarda çift dil ya da üçlü dil için geleneksel olarak uygulanan tu-ku, tu-ku tekniği, Öcal’ın ayrıntılı notasyonunda zaman zaman özel olarak gösterilmiştir. Eserde özellikle kornolar ve trompetlerde kullanılmıştır. (Örnek: ö. 109, 2.-4. kornolar; ö. 445, trompetler)

Dar aralıklı *glissando* 'lar (*bend*): Caz artikülasyonuna özgü bu küçük kaydırmalar ses

<sup>33</sup> SEVSAY, Ertuğrul (2015), *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*, s. 96-128. ADLER, Samuel (1989), *The Study of Orchestration*, s. 283-326.

girişlerinde ya da sonlarında uygulanır. Genişletilmiş bir çalım tekniği olarak tasnif edilemez. Öcal bu tekniğin uygulanacağı yerleri partisyonda açıkça göstermiştir. (Bkz. **Örnek 3.3.4.4**, ö. 153-154, 1.-2. trombon)

Surdinler ve surdin kombinasyonları: İcraya yönelik pek çok inceliğin ayrıntılı olarak belirtildiği *Maschinenangst II*'de, bakır çalgıların surdinleri de tiplerine göre ayrıntılı olarak belirtilmiştir. Kimi kesitlerde surdin kombinasyonları da talep edilir. Örneğin 170-178. ölçülerde, trombon partisinde *pixie* ve *plunger* surdinleri bir arada kullanılmıştır. Bu surdinlerden biri bile enstrümanın ses rengini değiştirerek onu adeta başka bir enstrüman yaparken, *pixie* surdininin üzerinde açılıp kapanan *plunger* surdini bambaşka bir renk elde edilmesini sağlar. Besteci bu tür kesitlerde değişim zamanlamasını da ayrıntılı olarak belirtir. Surdinin –ya da kornolarda elle kapatmanın– uygulandığı yerler nota üzerine bir “+” işaretiyle, kalağın açık bırakıldığı yerler ise içi boş, küçük bir daireyle belirtilir. (Bkz. **Örnek 3.3.4.6**, 1. trombon)

Brassy (metalik tını): Bu terim kornolarda dudak geriliminin artırılması ve abartılı üflemeyle çalgının metal gövdesinin titreşime geçirileceğini anlatır. Bu tekniğin uygulandığı kesitlerde ses, metalik parlaklıkta ve gür olur. Kornolara özgü bir teknik olmakla birlikte zamanla diğer bakır çalgıların da uygulanmaya başlanmıştır. (Örnek: ö. 302-303, trombon grubu ve tuba)

### **Vurmalar<sup>34</sup>**

Seslendirmeye dair inceliklerin ayrıntılı olarak belirtildiği partisyonda, vurmali grubu çalgılarının çalım tekniklerinin yanı sıra baget tiplerinin ve timpanide (zaman zaman) davul numaralarının kayıt altına alınmış olmasına şaşırılmamak gerekir.

Rim shot (kasnak vuruşu): Daha çok trampette kullanılan bu çalım tekniğinde genellikle çift baget kullanılır. Bagetlerden biri kasnağın üzerine yatırılmışken diğer bagetin sapıyla kasnak üzerindeki bagete vurulur. Bu teknikte, kasnağa değdirilen

<sup>34</sup> SEVSAY, Ertuğrul (2015), *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*, s. 153-216. ADLER, Samuel (1989), *The Study of Orchestration*, s. 368-404.

bagetin vuruş sırasında biraz eğilerek davulun yüzeyine paralel hale getirilmesi gerekir. *Rim shot* tekniğinde normal vuruşlara göre daha keskin ve yüksek bir ses üretilir. (Örnek: ö. 15, 2. vurmali: trampet)

Baget türleri: Öcal, arzuladığı ses rengi ve gürlüğe göre baget türlerini özel olarak belirtir. Seçilen bagette kullanılan malzeme kadar sertlik düzeyleri de sıklıkla belirtilir. Sert (ö. 61-65, timpani), orta sert ya da yumuşak başlı flanel (yünlü kumaş / pazen) bagetler, sert ya da orta sert (ö. 5-26, ö. 93 timpani) tıpa/mantar başlı bagetler, metalik baget (ö. 21-22, çelik üçgen) vb. baget türleri yapıtın başından sonuna titizlikle belirtilmiştir.

Deri yüzeyli çalgılarda bagetler yerine ellerin kullanıldığını da sıklıkla görürüz. (Örnek: ö. 28-37, trampet, bongolar, kongalar)

Vibrafonda motor ve fan (üfleç) ayarları: Vibrafonda sesin rengini ve titreşim özelliğini belirleyen etkenler arasında fan motorunun açık olup olmaması ve motorun gücü de yer alır. Fan motorunun gücü kademeli olarak ya da bir anda değiştirilebilir. Fan motoru, vibrafona kulaklara biraz sentetik gelen bir vibrato etkisi katar. (Örnek: ö. 197-213)

*Geschüttelter Wirbel*: Türkçeye “sarsılmış girdap” olarak çevrilebilecek bu ifade, tef icrasında özel bir tekniği ifade eder. “*Geschüttelter Wirbel*” terimi, tefin üzerindeki zillerin hızlı bir şekilde sallanmasını, çalgının yoğun bir ses üreterek çalınmasını ifade eder. (Örnek: ö. 254, 1. vurmali: tef)

Unison timpaniler: Besteci, yüksek volümlü kesitlerde iki timpaniyi aynı sese akortlayarak belli bir perdenin gürlüğünü timpani tınısıyla iyice yükseltebildiği gibi (Örnek 3.4.1), zaman zaman da (farklı timpanilerde perdenin titreşim sürekliliğini sağlamak adına) aynı perdenin farklı timpanilerde tınlatılmasını ister (Örnek 3.4.2).



**Örnek 3.4.1** *Maschinenangst II*, ö. 386-391 (timpani)



**Örnek 3.4.2** *Maschinenangst II*, ö. 392-396 (timpani)

Burada unison timpanilerle (II-III) öne çıkarılan perdenin (Do), yapıtın merkez sesi oluşu dikkatlerden kaçmamalıdır.

### Yaylılar<sup>35</sup>

Yaylı çalgılarda –gerekli durumlarda– yay pozisyonları hep belirtilmiştir. Yay köprüye yakın konumlandığında (*sul ponticello*) üst doğuşkanlar güçlü biçimde öne çıkar ve ses daha metalik, ıslıksız bir renge bürünür. Yay tuşa yakın ya da tuş üzerinde konumlandığında (*sul tasto*) ses üst doğuşkanlarından arındırılmış olarak tınlar, daha mat, daha puslu bir tını açığa çıkar.

*flautando*: Bu teknikte, yayın tellere uyguladığı basınç azaltılarak ve yay hızı nispeten artırılarak daha ince, nazik ve flütümsü bir ses amaçlanır. (Örnek: ö. 181-185, 6 viyola solo)

*Mikrotonlar (çeyrek perdeler)*: Yaylı çalgılarda da daha çok *gliding polyphony* tekniğinin uygulandığı kesitlerde kullanılmıştır. Bu ara perdelerin elde edilmesinde tahta üflemeli enstrümanlardan farklı olarak özel pozisyonlara ihtiyaç yoktur. İcracı, bestecinin işaret ettiği sesi tel üzerinde arayıp bulur. (Örnek: ö. 259-261, I. ve II. keman grupları. Bu kesitte keman gruplarında kullanılan *gli altri* terimi, “diğerleri” anlamına gelir.)

*col legno battuto*: Bu İtalyanca terim, tellere arşenin tahta kısmıyla vurulacağını belirtir. Yaylı çalgıların hepsi uygulayabilir. Öcal, bu teknikle icra edilen notaları çarpı

<sup>35</sup> SEVSAY, Ertuğrul (2015), *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*, s. 3-78. ADLER, Samuel (1989), *The Study of Orchestration*, s. 8-93.

(x) nota başlarıyla göstermektedir. (Örnek: ö. 344-350, I. kemanlar)

*al tallone*: Notaların arşenin “topuğunda” çalınacağını belirten İtalyanca terimdir. Daha çok, güçlü ve keskin bir ifade istendiğinde kullanılan bir tekniktir. Bu teknikte yayın topuğu ve sağ kolun el ağırlığı kullanılarak tellere baskı yapılır. Yayın tellere baskı yapmasıyla daha dolgun, kuvvetli ve enerjik bir ses üretilmesi sağlanır. Açığa çıkan sesin kendine has bir ifadesi ve rengi vardır. (Örnek: ö. 46, II. kemanlar ile viyolaların üst yarısı)

*alla punta*: Notaların arşenin “ucunda” çalınacağını belirten İtalyanca terimdir. Yine kendine has bir rengi vardır. Bu teknikte, elin yay üzerindeki ağırlığı kol iyice geriye çekildiği için doğal olarak azaltılmış olur. Yayın ucuyla icra edilen çok ince ve hassas seslerin açığa çıkması için kullanılır. Hafif, narin tremololarla birlikte kullanımı çok yaygındır. (Örnek: ö. 154-157, I. kemanların alt yarısı, tremololarla)

*Bartók pizzicato*'su: Perküsif karakterli, güçlü, sert bir *pizzicato* türüdür. Bu teknikte tel yandan değil yukarıdan çekilerek telin tuşeye çarpması sağlanır. Açığa çıkan ses perdesinin yine de belirgin olduğu bu teknik tüm yaylılar için uygundur. (Örnek: ö. 5, 9, 13, 17, kontrbasların üst yarısı ile çellolar)

*scratch tone [behind the bridge]* (gıcırta sesi [köprünün ardında]): Bu teknikte yayın topuğuyla tele baskı uygulanarak tel gıcırta sesinin açığa çıkması sağlanır. Tüm yaylılarda uygulanabilir. Öcal, *Maschinenangst II*'de bu tınının telin köprü ardında kalan bölümünden elde edilmesini istemiştir. (Örnek: ö. 5, 9, 13, 17, viyolalar)

*stop bow on string* (yayı tel üzerinde aniden durdurma): Yayın tel üzerinde aniden durdurulmasıyla açığa çıkan, kendine özgü bir gıcırta efektidir. (Örnek: ö. 37'de ilk notalar, I. kemanlar dışında tüm yaylılar)

Yarı raslamsal figür tekrarları: Çalım tekniğinden çok bir besteleme tekniği olan bu yöntemde genellikle ses perdeleri besteci tarafından belirlenir, bununla birlikte sıralanışları ve (bazı durumlarda, bazı sınırlar içinde) çalım hızları serbest bırakılır ve

partiler arasında eşzamanlılık aranmaz. Orkestral yazıda Polonyalı besteci Lutosławski'yle özdeşleşmiş bir tekniktir. Öcal, bu teknikten yararlandığı kesitte notaların çalım hızlarını “olabildiğince hızlı” olarak, çalım tekniğini ise “*sul tasto, alla punta / flautando*” olarak belirlemiştir. (Örnek: ö. 170-179, 6 viyola solo ile 4 çello solo)

**Surdinli çalış:** Surdin kullanımı, yaylı çalgılarda sesin gürlüğünü azalttığı gibi tınısını da etkiler, daha basık, boğuk, mat bir rengin açığa çıkmasına yol açar. Öcal, 172-179. ölçülerde, I. ve II. kemanlarda çalışma surdini (metal surdin) kullanılmasını istemiştir. Bu surdinde sesin gürlüğü iyiden iyiye azalır.

Yaylı çalgılarda bütün kritik yerlerde yay kullanımlarını belirten besteci, kendisi de çalma geleneğinin içinden geldiğı için (Müzik çalışmalarına keman öğrenerek başladığını hatırlayalım.), yazdığı müziğı yorumcuların perspektifinden de görme becerisine sahiptir. Bu özelliğini partisyonda yoruma dair pek çok ayrıntıda görebiliyoruz. Örneğın, yaylıların güçlü bir akoru (*fff*) senkronize olmayan yay değışimleriyle uzattığı bir yerde “*non tremolo*” uyarısıyla karşılaşıyoruz.

( ■ ∨ ■ ad lib., non tremolo )

### Örnek 3.4.3 *Maschinenangst II*, ö. 270 (yaylılar için açıklama)

#### Piyano, celesta, arp

*Maschinenangst II*'nin piyano, celesta ve arp partilerinde genişletilmiş teknikleriyle karşılaşmıyoruz. Öte yandan, bestecinin bu çalgıların kendine özgü özelliklerini de yakından tanıdığı bütün partiyon boyunca kendini hissettirir. Örneğın, arp partisinde bazı seslerin daha güçlü tınlaması için anarmonik (sesteş) perdelerden yararlanıldığını görüyoruz.



### Örnek 3.4.4 *Maschinenangst II*, ö. 30-34 (arp)

Sesteş perdeler, bir başka kesitte bu kez ikili aralıklar üzerinde akan bir *glissando*'da karşımıza çıkıyor. Bu uygulamaya da sesin gürlüğünü arttırmak için başvurulduğu aşikârdır. (Besteci, sesteş komşu teller üzerindeki bu tür bir *glissando*'yu Ravel'in bir partisyonunda gördüğünü belirlemiştir.<sup>36</sup>)

Örnek 3.4.5 *Maschinenangst II*, ö. 306-308 (arp)

### 3.5 Orkestrasyon Teknikleri Perspektifinden *Maschinenangst II*

*Maschinenangst II*'nin analizine odaklandığımız bölümde<sup>37</sup> bestecinin orkestrasyon teknikleri üzerinde de yer geldikçe, ayrıntılı olarak durmuştuk. Bu bölümde, analiz bölümünde odaklanmadığımız bazı orkestrasyon tekniklerine değineceğiz.

Eserin 4. bölümünde uzunca bir süre egemen olan *ostinato* motifi ilk kez 146. ölçüde arp'ta belirir ve 150. ölçüden itibaren vibrafon ve piyanoya da bulaşmaya başlar. Sonraki ölçülerde, bu üç çalgı arasında giderek genişleyen bir yankı etkisiyle tını kaynaşması yaşanır.

Örnek 3.5.1 *Maschinenangst II*, ö. 151-153 (vibrafon, arp, piyano)

Öcal, ihtiyaç duyduğu yerlerde, orkestrasyonda *dovetailing*<sup>38</sup> olarak bilinen tekniğe de başvurmuştur. Aşağıdaki örnekte bu tekniğin 1.-2. flüt ile 1.-2. klarnet partilerinde

<sup>36</sup> Bestecinin, çalışmanın danışmanı Özkan Manav'la kişisel görüşmesinden.

<sup>37</sup> "3.3 Yapıtın Formu ve Ses Tasarımı"

<sup>38</sup> SEVSAY, Ertuğrul (2015), *Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı*, s. 131.



uygulandığını görüyoruz. İngilizcede “birbirine düzgünce oturtma”, “düzgünce üst üste yerleştirme” anlamına gelen *dovetailing* terimi, orkestrasyonda tek bir ses çizgisine dönüşen iki partinin uç uca eklenmesini ifade eder. Bu orkestrasyon tekniğinden bu kesitte I. kemanlarda da yararlanılmıştır (bkz. **Örnek 3.3.9.3b**).

**Örnek 3.5.2** *Maschienenangst II*, ö. 397-399 (tahta üflemeliler [fagot grubu hariç])

Bestecinin zaman zaman noktasal (*pointillistic*) ses dokularından yararlandığını daha önce de belirtmiştik (bkz. s. 71). Yer yer geniş aralıklı ses atlamaları da içeren sonraki sayfadaki örnekte, noktasal bir orkestral dokunun obua ve klarnet partilerindeki mekanizması görülüyor.

**Örnek 3.5.3** *Maschienenangst II*, ö. 236-237 (obualar, klarnetler)

### 3.6 *Maschinenangst II*'nin Müzik Dili ve Bestecilik Teknikleri

Eserin ses dünyasında, büyük kesitleri kapsayan eksen seslerinin üzerine eklenen doğuşkan dizisi taklitleri egemendir. Besteci bize bunları kromatizmle karışık biçimde sunar. Doğuşkan dizilerine kaynaklık eden eksen sesleri Do, Re ve Sol'dür. Bu ana seslerin ötesinde eserde farklı tonal bölgeler bulunmaktadır.

Bunun ötesinde, figürlerin bazıları elde edilirken *OpenMusic* adlı bilgisayar programının önerilerinden faydalanmıştır. Besteci genel olarak, birbirleriyle ilişkileri açısından tansiyonlu akorlardan ve saldırgan etkiler barındıran perküsif elementlerle güçlendirilmiş bağlantılardan yararlanmakla birlikte, belli yerlerde mizahi yönü de oldukça dikkat çeken bir potpuri yapısı kurmuştur. Yer yer hiç beklenmedik dönüşümler sergileyen ve geniş bir çalgısal virtüözite üzerine yerleşen orkestral bir freskodur *Maschinenangst II*.

Besteciyle yapılan söyleşide kendisinin de belirttiği gibi, eserde özellikle orkestral yazı açısından Rimski-Korsakov'dan, Stravinski'den, Ravel'den ve özel olarak Mosolov'dan olmasa da Fütürizm akımından etkilenmeler vardır. Bu etkilenimlere doğuşkanlar sistemiyle kurulan ilişki üzerinden spektral ve –belki Magnus Lindberg gibi– postspektral besteciler de dahil edilebilir. *Maschinenangst II*'nin, fütürizmle kurduğu ilişki üzerinden George Antheil (1900-1959) gibi bestecilerin üretimiyle de uzak bir akrabalık kurduğu ve bütün bu etki kaynakları bağlamında polistilistik bir görünüm sergilediği ileri sürülebilir. Öte yandan, bütün bu etkilenimler kişisel bir müzik dili ve estetiği içinde ustaca eritilmiştir ve son kertede kulağımıza taşınan müzik, bestecinin 2020'li yıllar üretimine özgü, halis bir Mithatcan Öcal ses dünyasıdır.

Eserin esin kaynakları arasında, hiç kuşkusuz öğretmeni ve İstanbul Besteciler Kolektifi'nden dostu Mehmet Ali Uzunselvi'nin üretimi de yer alır. Dahası, besteci eserin ilk çıkış noktasının Uzunselvi'nin bir piyano doğaçlaması olduğunu belirtmiştir (bkz. s. 20). Uzunselvi'nin kendi stilinde çeşitlendirerek çokça değerlendirdiği *gliding polyphony* tekniğinin *Maschinenangst II*'nin hangi kesitlerinde ne yolla kullanıldığını ilgili kesitlerde ayrıntılı olarak ele almıştık.

Eserin kodettasında, 466-467. ölçülerde iç içe geçen farklı ritmik yapıların oluşturduğu kısa süreli girift doku ile kontrollü bir kaos görünümü sergileyen 5. bölmenin ikinci yarısındaki ses dokuları da bestecinin bu esere yansıyan müzik dilinin bileşenleri olmakla birlikte, esasen, Öcal'ın bir önceki üretim dönemine göre kayda değer bir yalınlaşma sunarlar.

### 3.7 *Maschinenangst II*'nin Başka Bestecilerin Eserleriyle Benzerlikleri

*Maschinenangst II*'nin esin kaynaklarından bir önceki bölümde, Öcal'ın farklı bestecilerin üslubu ve besteleme teknikleriyle belli kesitler özelinde kurulan ilişkilere<sup>39</sup> ise ilgili kesitlerin analizlerinde değinmiştik. Bunların yanı sıra, Georg Friedrich Haas'ın (\*1953) Trombon Konçertosu'nda<sup>40</sup> gördüğümüz türden, bir eksen sesinin hâkim olduğu bir pasajın aynı eksenin mikrotonal versiyonlarıyla “kirlenmesi” uygulamasının bir benzerini de *Maschinenangst II*'de görebiliyoruz. (Örneğin, partiyonun 32. sayfasındaki “lekeli unison”.)

281. ölçüde karşımıza çıkan parçalı hareketler Pierre Boulez'in (1925-2016) *Le Marteau sans Maître*<sup>41</sup> adlı eserindeki noktasal dokularla uzaktan yakınlık kursa da, bu tür dokuların 1950'ler başından bu yana birçok bestecinin müziğinde değerlendirildiği ve ilk kaynağının Anton Webern'in (1883-1945) müziği olduğu akıldan çıkarılmamalıdır.

*Maschinenangst II*'nin farklı bestecilerin ses dünyalarıyla kurduğu en açık ilişkilerden biri, bestecinin kendisinin de işaret ettiği gibi, makine benzeri dokuların yoğunlaşma anlarının fütürist orkestral müziğin en güçlü örneklerinden biri olan Aleksandr Mosolov'un *Iron Foundry* adlı eserinin vahşi mekanik söylemine yaklaşmasında kendini duyurur. Mosolov'un partiyonundan bir kesiti aşağıdaki örnekte sunuyoruz.

<sup>39</sup> Örneğin Witold Lutosławski'nin “sınırlı raslamsallık” tekniğinin 4. bölmedeki kullanımı.

<sup>40</sup> HAAS, Georg Friedrich (2016), **Trombon Concerto**, Ricordi, Berlin.

<sup>41</sup> BOULEZ, Pierre (1955), **Le Marteau sans Maître**, Universal Edition, Viyana.

The image displays a page of musical notation for the piece 'Iron Foundry' by Aleksandr Mosolov, specifically measures 84 through 86. The score is arranged in a system of 12 staves, organized into three groups of four staves each. The top group of staves (measures 84-86) features a complex, rhythmic melody in the upper voice, characterized by frequent sixteenth-note patterns and slurs. The middle group of staves (measures 84-86) provides a harmonic accompaniment with a steady, rhythmic pulse, often using eighth and sixteenth notes. The bottom group of staves (measures 84-86) continues the accompaniment with a more active bass line, including some syncopated rhythms. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The page number '84' is visible in the top left and bottom left corners of the musical system.

Örnek 3.7.1 Aleksandr Mosolov, *Iron Foundry*, prova no. 84

### 3.8 Mithatcan Öcal'ın Kendi Eserlerinden Yaptığı Alıntılar

Mithatcan Öcal, son dönem eserlerinde farklı dönemlerin ve farklı kültürlerin müzikleriyle temas kurmayı ne denli seviyorsa, kendi eserlerinden alıntılar yapmayı da o denli sıcak bulmaktadır. Dahası, *Mascinenangst II*'nin de dört farklı versiyonunu çalışmış durumdadır besteci.

*Mascinenangst II*'nin 4. bölümünün karakteristik ses çizgileri, üflemeli orkestrası için 2021 yılında bestelenen *Sergi ve Koda*'nın henüz ilk ölçülerinde kulağımıza çarpar. Seçilen tını yine bir çift klarinet tınısı olmakla birlikte, *Mascinenangst II*'de Do ana sesi üzerinde yankılanan inici çizgilerin *Sergi ve Koda*'da Re üzerine inşa edilen bir minör çeken 9'lu akoruyla iç içe geçtiğini, dolayısıyla bir tam perde yukarıya aktarıldığını görüyoruz. Bu tematik gereç, *Mascinenangst II*'de klarinetlerin hemen ardından keman gruplarına geçmektedir (bkz. **Örnek 3.8.2**).

**Sergi ve Koda**  
*Introduction and Coda*

1. Sergi / Introduction  
Dünya Neşesi  
♩ = 58

Mithatcan Öcal

1 Pikolo

2 Flüt

2 Obua

1 Korangle

4 Klarinet (Sib)

4 Korno

3 Fagot

3 Trompet (Do)

2 Trombon

1 Bas Trombon

1 Tuba

Timpani

1 Kontrafagot

Kontrabas (5 telli)

kurbağa dil  
flattersunge

f aksan / accent

mf aksan, sakin / fluid, serene

mf aksan, sakin / fluid, serene

p sostenuto

mp stacc.

p sostenuto

Trompetler arkadan (Tahtalar ile kaynaşınız)  
Trumpets lontano (Blend with woodwinds)

çok küçük aksanla giriş yap enter with slight accent / con sord. (straight)

çok küçük aksanla giriş yapınız enter with slight accent

çok küçük aksanla giriş yapınız enter with slight accent

mf biraz belirgin, marşın poco in rilievo, marşın

mf

Fa borusu hep takılı / always with F attachment

II (Sul D)

p sostenuto

**Örnek 3.8.1** Mithatcan Öcal, *Sergi ve Koda*, ö. 1-2

The image displays a page of a musical score for 'Maschinenangst II', measures 151-154. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for various instruments. The instruments listed on the left include Fl. 1-2, Eng. Hrn., Cl. 1-2, B. Cl., Ban., Csu., Hrn. 1-3, Flauto Piccolo, Tpt. 1-2, Tbn. 1-2, Tba., Timpani, Percussion 1, Horn, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score contains various musical notations, including dynamics (e.g., *pp*, *f*, *mf*, *ff*), articulation (e.g., accents, slurs), and performance instructions (e.g., 'Il tempo', 'Il tempo', 'Il tempo'). Two specific passages are highlighted with red boxes: one in the Clarinet I and II staves (measures 151-152) and another in the Violin I and II staves (measures 153-154).

Örnek 3.8.2 Maschinenangst II, ö. 151-154

*Maschinenangst II*'nin 4. bölümünü başlatan arp *ostinato*'sunun ilk kaynağı ise 2018 yılında bestelenen bir başka orkestral yapıttır. *Alessandro Perevelli*'nin de orta bölümünü etkisi altına alan *ostinato*, tıpkı *Maschinenangst II*'deki gibi arpla başlamakta, vibrafon ve piyanonun yankı etkileriyle güçlendirilmektedir. İki kesit arasındaki belirleyici farklılık, 2018 versiyonunda ikişerli nabız üzerinde (32'liklerle) 6'şarlı gruplamalarla akan *ostinato*'nun, 2022 tarihli *Maschinenangst II*'de (daha uyumlu bir gruplamayla) üçerli nabız üzerine yerleşmiş olmasıdır. *Ostinato*'nun belirleyici perdelerinden Mi'nin, kaynak eser olan *Alessandro Perevelli*'de Fab olarak yazıldığı dikkatlerden kaçmamalı. (Bkz. Örnek 3.8.1, Örnek 3.3.4.2, Örnek 3.3.4.4)

The image displays a page of a musical score for the piece *Maschinenangst II*, measures 245-248. The score is for a full orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbsn.), Horns (Ha.), Trumpets (C. Tpt.), Percussion 1 (Perc. 1), Harp, and Piano (Pno.). The score shows a complex rhythmic pattern with various dynamics and articulations. A box labeled '34' is placed above the first measure of the Flute part. The score is in 4/4 time and features a prominent arpeggiated ostinato in the piano and harp parts.

Örnek 3.8.3 Mithatcan Öcal, *Alessandro Perevelli*: *Pereveli Hacı İskender Efendi*,  
ö. 245-248 (yayıllar hariç)

Minör çeken 9'lu akorları üzerine yerleşen, üçerli nabız üzerinde akan bu *ostinato*'nun 2020'li yıllar dolayında adeta bir obsesyon gibi bestecinin peşini bırakmadığını, yaylılar orkestrası için 2021'de bestelenen *AMAT*'ın da 2. bölmesini ele geçirdiğini görüyoruz. Bu kez Do# ana sesi üzerine yerleşen *ostinato*, ilerleyen aşamalarında *Alessandro Perevelli* ile *Mascinenangst II*'deki bazı başka eşlik figürlerini de içererek *AMAT*'ın ses yolculuğunda da uzunca bir süre egemenlik kuracaktır. Üçerli nabız burada viyolaların *col legno battuto*'larında sürdürülürken, önceki orkestral eserlerdeki arp *ostinato*'su *divisi* I. kemanların ses dokusunun içine yerleşerek karmaşık bir görünüm sergilemeye başlamıştır. (Fa perdesi, armonik çözümlemede bütün gruplarda Mi# olarak düşünülebilir. Zira eserin başlangıcından itibaren adım adım açığa çıkan tını, minör çeken 9'lu akorlarının tanımladığı bir ses *aura*'sıdır.) (Bkz. **Örnek 3.8.4**)

*Alessandro Perevelli* ile *AMAT*, bu eserlerin her ikisi de İhsan Oktay Anar'ın romanlarındaki hayali kahramanlardan esinlidir. Eserlerin tematik yakınlıklarının bir nedeninin de bu olabileceği gözden uzak tutulmamalıdır.



**Pulsating, misterioso**

no comma  $\text{♩} = 64$  10

**Vln. I**

1. *espress. e vib.*  
*pp* < *f* < *mp*  
sul tasto / flaut, alla punta  
*pp*

2. *espress. e vib.*  
*pp* < *f* < *mp*  
sul tasto / flaut, alla punta  
*pp*

3. *espress. e vib.*  
*pp* < *f* < *mp*  
sul tasto / flaut, alla punta  
*pp*

4. *espress. e vib.*  
*pp* < *f* < *mp*  
sul tasto / flaut, alla punta  
*pp*

5. *espress. e vib.*  
*pp* < *f* < *mp*  
sul tasto / flaut, alla punta  
*pp*

6. *espress. e vib.*  
*pp* < *f* < *mp*  
sul tasto / flaut, alla punta  
*pp*

**Vla.**

1. (non vib.)  
*pp* < *f* < *mp*

2. (non vib.)  
*pp* < *f* < *mp*

3. (non vib.)  
*pp* < *f* < *mp*  
col legno battuto  
*mf*

4. (non vib.)  
*pp* < *f* < *mp*  
col legno battuto  
*mf*

**Vlc.**

1. (*mf*)  
*p*  
comme un organo  
non vib. / immobile

2. (*mf*)  
*p*  
comme un organo  
non vib. / immobile

3. (*mf*)

4. (*mf*)

**Cb.**

1. arco, non vib.  
*f* < *mp*  
comme un organo  
non vib. / immobile

2. arco, non vib.  
*f* < *mp*  
*p*  
comme un organo  
non vib. / immobile

Örnek 3.8.4 Mithatcan Öcal, *AMAT*, ö. 29-30

Öcal'ın, bu çalışmanın odağına yerleşen *Maschinenangst II*'nin dört farklı versiyonunu çalıştığını daha önce söylemiştik. Besteci ilk etapta büyük bir toplulukla çalışmaya başlamış,<sup>42</sup> ardından o eserin orkestrasyonunu yapmış, sonra o orkestral eseri yalınlaştırarak bu çalışmaya konu olan 2022 tarihli orkestral *Maschinenangst II*'yi gün yüzüne çıkarmış ve son olarak, eserin altı enstrümanlıdan oluşan bir oda topluluğu ve şef<sup>43</sup> için indirgemesini yapmıştır. Son versiyon olan *Mehmet Ali Uzunselvi Hazretleri İçin Müzikal Bir Anıt*'tan alıntılan aşağıdaki örnekte, *Maschinenangst II*'nin açılışındaki figürler kolayca fark edilecektir –ön plandaki figürler yine 1. klarnettedir.

---

<sup>42</sup> *Maschinenangst* (2019)

<sup>43</sup> Bu eserde topluluk şefi bazı vurma çalgıları çalmakla yükümlü kılınmıştır.

*Ensemble Reflektor'ün Genç Virtuözlerine / An die jungen Virtuosen des Ensemble Reflektor*  
**Mehmet Ali Uzunselvi Hazretleri İçin Müzikal Bir Anıt \***  
 2 soprano klarinet (si bemol), fagot, keman, viyola, viyolonsel

**Allegro, giusto**  
 ♩ = 72 (♩ = 144) Mithatcan Öcal

\*) A Musical Monument to His Excellency Mehmet Ali Uzunselvi  
 \*) Ein musikalisches Denkmal für Seine Exzellenz Mehmet Ali Uzunselvi

**Örnek 3.8.5** Mithatcan Öcal, *Mehmet Ali Uzunselvi Hazretleri İçin Müzikal Bir Anıt*, ö. 1-6

*Maschinenangst II*'nin farklı versiyonlarının karşılaştırılması üzerine de başlı başına bir çalışma kotarılabilceğini buraya not düşelim.

### 3.9 *Maschinenangst II*'de Farklı Müzik Kültürlerine ve Geleneklerine Yapılan Göndermeler

*Maschinenangst II*'de yerel müzik kültürlerine iki belirgin göndermede bulunulmuştur. Söz konusu göndermelerin her ikisi de 8. bölmede yer alır ve birbirlerini kesintisiz olarak izler. Eserin 8. bölümü bu niteliğiyle diğer bölümlerden belirgin biçimde ayrışır. Bir anda beliren ve bir anda yok olan<sup>44</sup> alıntı karakterli göndermelerin her ikisi de Akdeniz havzası müzik geleneklerine aittir. İlki Akdeniz havzasının Doğu ucundan, Yunanistan'dan; ikincisi Batı ucundan, İspanya ve Portekiz'den.

#### **Kalamatianós**<sup>45</sup>

*Kalamatianós*, geleneksel Yunan müziğinin en önemli dans müziği türlerinden biridir. *Kalamatianós* dansı genellikle hızlı bir 7/8'lik ölçü yapısına sahiptir. Vuruşlar –her biri bir dans adımına karşılık gelerek– 3+2+2 olarak gruplanır. Yalnızca beş ölçü süren **Kalamatianós**, *Maschinenangst II*'de anlık görünüm sunar. Öcal, burada ilk dans adımını senkop etkisi yaratarak, kısa bir kesintiyle –bir 8'lik es ile– sonraki adımdan ayırmıştır. Üç ölçü peşpeşe yinelenen bu kalıbın ardından, araya giren 2/4'lük ölçüyle senkop etkisi güçlendirilir. Sonrasında aynı yapı bu kez 9/8'lik ölçü içinde, bir son vuruş uzamasıyla tekrar edilir: 3+2+2[+2].

#### **Fandango**<sup>46</sup>

İber Yarımadası kökenli bir dans olan fandango genellikle canlı müzik eşliğinde icra edilir. Bu enerjik ve coşkulu dans, hızlı bir tempo ve ritmik adımlarla karakterizedir; partner dansıdır, dansçı çiftlerle sunulur. Üçerli ölçü yapısında, genellikle 6/8 ölçüde

<sup>44</sup> 8. bölümü sonlandırıp 9. bölümü başlatan tempo/ifade teriminin **Plötzlich** (ansızın) olduğunu da bu bağlamda hatırlayalım.

<sup>45</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Kalamatianos> (Erişim tarihi: 17 Haziran 2023)

[http://www.wbc.poznan.pl/Content/205129/PDF/17\\_STUDIES\\_18\\_4.pdf](http://www.wbc.poznan.pl/Content/205129/PDF/17_STUDIES_18_4.pdf) (Erişim tarihi: 19 Haziran 2023)

<sup>46</sup> <https://de.wikipedia.org/wiki/Fandango> (Erişim tarihi: 17 Haziran 2023)

[https://books.google.at/books?hl=tr&lr=&id=qzzZDQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=fandango+dance+and+music&ots=MKkI-sletH&sig=d\\_cwSeTvsIC1pUsZz6jIKQE0VnQ&redir\\_esc=y#v=onepage&q=fandango%20dance%20and%20music&f=false](https://books.google.at/books?hl=tr&lr=&id=qzzZDQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=fandango+dance+and+music&ots=MKkI-sletH&sig=d_cwSeTvsIC1pUsZz6jIKQE0VnQ&redir_esc=y#v=onepage&q=fandango%20dance%20and%20music&f=false) (Erişim tarihi: 17 Haziran 2023)

olan fandango, tipik olarak flamenko gitarı, kastanyetler, tef ve el çırpma eşliğinde icra edilir. Geleneksel melodiler ve karakteristik ritimler içerir. *Maschinenangst II*'de kısa bir duruşun ardından bir anda beliren **Fandango** kesitinde, dansın karakteristik ritmik yapısı kastanyetlerle vurgulanırken, armonik yapı da tipik olarak V-I akorları üzerine yerleşir. Kesit, geleneksel fandangoların birçoğunda olduğu gibi minör tondadır. **Kalamatianós** kesitinin ardından ansızın beliren bu dans –dinleyicileri şaşkınlığa uğratarak– yine ansızın yok olur. Her iki dansın da eser içindeki varlığı türlü spekülasyonlara açıktır. Makine devinimlerinin içine mekanik ritimleriyle sızmış, nereden nasıl geldikleri meçhul iki yerel danstır *kalamatianós* ve fandango.

#### 4. SONUÇ

Öcal'ın besteciliği de pek çok bestecide olduğu gibi çeşitli dönemlerden geçmiştir. Başlangıçta, henüz 19-20 yaş eşiğindeyken Xenakis estetiğinden etkilenerek *Şıvgın* ve *Üngüjin* gibi eserler bestelemiş, sonrasında İngiliz besteci Brian Ferneyhough'un *New Complexity* estetiğinin etkisinde kalarak *Küçük Bir Dehşet Musikisi*, *Pera Berbangê* gibi eserler bestelemeye yönelmiştir. Bestecilik sürecinin belirli bir döneminde geleneksel yöntemlerin, armoninin, kontrpuanın ve orkestrasyonun önemini yeniden idrak eden Öcal, bestecilik yönünü bu kez geleneğin denenmiş, sağlam kurallara dayalı müzikal estetiğine çevirmiş, kendi deyimiyle bu kuralların müridi olmuştur. Öcal'ın bugünkü besteleme stiline temelleri, geleneğe bir saygı sunumu olan *Belt of Sympathies* (2016) ile atılmıştır. Yakın ve uzak çevresindeki genç bestecilere de bu kurallara kucak açmalarını ve “yeni müzik polislerine” rağmen istedikleri müziği yazmalarını tembih eden Öcal, öte yandan, bunun yoğun işçilik ve sağlam bir müzik teorisi bilgisine sahip olma şartıyla tercih edilebilecek bir seçenek olduğunu belirtir. Besteciliğinin olmazsa olmazı İstanbul'dan ve İhsan Oktay Anar'dan aldığı esinle üreten Mithatcan Öcal, kolektif olmanın, dayanışmanın önemini, besteciliğin diplomayla ölçülmediğini, en iyi hocalarının besteci dostları olduğunu her daim vurgular.

Öcal, kendisiyle yaptığımız söyleşide de belirttiği gibi, Stravinski, Ravel ve Rimski-Korsakov gibi orkestrasyon üstatlarından geniş ölçüde faydalanmıştır. Bir müziği farklı çalgılama süzgeçlerinden geçirmenin orkestrasyon ve kompozisyon becerisinin gelişimine katkısının canlı bir örneği olan Öcal, kendi müzikleriyle –Jarrell’in de yaptığı gibi– bolca aranjman ilişkisi kurar. Bu ilişkinin yanı sıra, eserlerindeki belirli malzemeleri de diğer eserlerinde ustalıklıca ele alır, onları yeniden işler, dönüştürür.

Mithatcan Öcal’ın bestecilik ilkelerini yetkinlikle yansıtan *Maschinenangst II*, enstrümanların temel çalım tekniklerinin sınırlarını zorlamadan yeni bir ses dünyası sunmayı başarır. Eser, yer yer *OpenMusic*’den elde edilen orkestrasyon önerilerinin, doğuşkanlar dizisinin belli bir bölümünden elde edilen seslerle kromatizm karışımının, birbirlerine kontrast oluşturmakla birlikte birbirlerine ustalıklıca bağlanan, mizahi, saldırgan fütürist ve doğaçlama tabanlı öğelerin incelikli, ayrıntılı bir çalgılama ve orkestrasyonla tek bir potada eritilmesinin etkili bir sonucudur. Bir bilgisayar programından alınan önerilerle, bestecinin hayalgücünden fırlayan doğaçlama stilindeki yazımın aynı anda, aynı eserde var olması ilginç bir dikotomi ve kontrast oluşturur. Makineleşmeye karşı insan yaratıcılığının direnişidir, bir karşı duruştur bu. Böylelikle besteci, eserin adının yaptığı çağrışımların da duyurabileceği gibi, makineleşme kaygısına rağmen kendi benliğini korumaya çalışmanın mücadelesini usta bir orkestrasyonla notalara ve seslere dönüştürmüştür.

## 5. KAYNAKÇA

ADLER, Samuel (1989), **The Study of Orchestration**, yenilenmiş 2. basım, W. W. Norton & Company, New York ve Londra.

ANAR, İhsan Oktay (1950), **Puslu Kıtalar Atlası**, İletişim Yayınları, İstanbul.

BOULEZ, Pierre (1955), **Le Marteau sans Maître**, Universal Edition, Viyana.

HAAS, Georg Friedrich (2016), **Trombon Concerto**, Ricordi, Berlin.

MOSOLOV, Aleksandr Vasilyeviç (1928), **Iron Foundry**, Musikverlag Hans Sikorski, Hamburg.

ÖCAL, Mithatcan (2018), **Alessandro Peverelli**, Verlag Neue Musik, Berlin.

ÖCAL, Mithatcan (2020), **AMAT**.

ÖCAL, Mithatcan (2021), **Sergi ve Koda**, Verlag Neue Musik, Berlin.

ÖCAL, Mithatcan (2022), **Maschinenangst II**, Verlag Neue Musik, Berlin.

ÖCAL, Mithatcan (2022), **Ein musikalisches Denkmal für Seine Exzellenz Mehmet Ali Uzunselvi (Mehmet Ali Uzunselvi Hazretleri İçin Müzikal Bir Anıt)**, Verlag Neue Musik, Berlin.

SEVSAY, Ertuğrul (2015), **Orkestrasyon: Çalgılama ve Orkestralama Sanatı**, 1. basım, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

URL

<https://sesinyolculugu.com/festivaller/4-2/4-konser/>

<https://sesinyolculugu.com/festivaller/6-2/3-konser/>

<https://www.mithatcanocal.info/>

[https://www.mithatcanocal.info/\\_files/ugd/4fc5f3\\_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbbc4c.pdf](https://www.mithatcanocal.info/_files/ugd/4fc5f3_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbbc4c.pdf)

[https://www.mithatcanocal.info/\\_files/ugd/4fc5f3\\_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbc4c.pdf](https://www.mithatcanocal.info/_files/ugd/4fc5f3_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbc4c.pdf)

[https://www.mithatcanocal.info/\\_files/ugd/4fc5f3\\_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbc4c.pdf%20%E2%80%A8](https://www.mithatcanocal.info/_files/ugd/4fc5f3_37fa01ac01e0463c87e42246a2dbc4c.pdf%20%E2%80%A8)

<http://adanamusikidernegi.com/?pnum=340&pt=5%29+U%C5%9F%C5%9Fak+Makam%C4%B1>

<https://de.wikipedia.org/wiki/Kalamatianos>

[http://www.wbc.poznan.pl/Content/205129/PDF/17\\_STUDIES\\_18\\_4.pdf](http://www.wbc.poznan.pl/Content/205129/PDF/17_STUDIES_18_4.pdf)

<https://de.wikipedia.org/wiki/Fandango>

[https://books.google.at/books?hl=tr&lr=&id=qzzZDQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=fandango+dance+and+music&ots=MKkI-sletH&sig=d\\_cwSeTvsIC1pUsZz6jlKQE0VnQ&redir\\_esc=y#v=onepage&q=fandango%20dance%20and%20music&f=false](https://books.google.at/books?hl=tr&lr=&id=qzzZDQAAQBAJ&oi=fnd&pg=PR7&dq=fandango+dance+and+music&ots=MKkI-sletH&sig=d_cwSeTvsIC1pUsZz6jlKQE0VnQ&redir_esc=y#v=onepage&q=fandango%20dance%20and%20music&f=false)

<https://www.youtube.com/watch?v=OA2ZcAYqPWk&t=321s>



## 6. ÖZGEÇMİŞ

2009 yılında Çukurova Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nın piyano bölümüne birincilikle girdi ve burada çalışmalarını Can Çoker'le sürdürdü. 11. sınıfta Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'na Birce Arslan Asman'ın piyano öğrencisi olarak kabul edildi. 2016 yılında, aynı okulun kompozisyon bölümüne hazırlık sınıfını atlayarak kabul edildi. Burada Özkan Manav, Hasan Uçarsu, Mehmet Nemutlu ve Ahmet Altınel'le çalıştı, 2020 yılında mezun oldu. 2020 yılında Hochschule für Musik und Theater Hamburg'da Erasmus+ programı kapsamında Gordon Kampe ile çalıştı. Bir yandan da Alexander Schubert, Sebastian Sprenger, Roberta Vidic, Catarina Fourcassie gibi isimlerle çalışma imkânı buldu. Aynı yıl Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda yüksek lisans eğitimine Özkan Manav'ın öğrencisi olarak başladı. 2022-2023 eğitim öğretim yılında yılında Erasmus+ programı ile Universität für Musik und darstellende Kunst Graz'da Klaus Lang ile çalıştı; Beat Furrer, Franck Bedrossian ve Clemens Gadenstätter gibi isimlerle de birçok kez çalışma fırsatı elde etti. 2023-2024 eğitim öğretim yılında ikinci yüksek lisans eğitimine aynı okulda Clemens Gadenstätter ile devam edecektir.

Eserlerini icra eden bazı topluluklar ve icra edilen bazı eserleri şunlardır: Ensemble Multilaterale (Fransa), *C Major Trauma*; Quatuor Diotima (Fransa), *Bounded Mobility*; Ensemble Oerknal (Hollanda), *Parodies of a Ballade*; Appassionato Ensemble (İtalya), *If We Had Not Get Divided...*; Gilgamesh Ensemble (ABD), *Epopé*; Klaipėda Chamber Orchestra (Litvanya), *Brancusi*; Klasik Keyifler (Türkiye) *Konçerto Pera*; Diskant Ensemble (Türkiye), *Stepwise to the Tenebrous Aura*; Anadolu Nefesli Beşlisi (Türkiye), *Insomnia*.

Eserleri 9. Mersin Uluslararası Müzik Festivali Kompozisyon Yarışması'nda 2. lik ödülüne (2017), 11. Mersin Uluslararası Müzik Festivali Kompozisyon Yarışması'nda 3.lük ödülüne (2019), Süleymanpaşa Belediyesi Bisante Gülsin Onay Piyano Beste Yarışması'nda seyirci özel ödülü ve mansiyon ödülüne (2019), Appassionato Ensemble'ın düzenlediği IV. International Composition Competition 2020'de

mansiyon ödülüne (2022), 2nd International Balsys Composition Competition'da 3.lük ödülüne (2021), Gilgamesh Composition Competition'da 3.lük ödülüne (2022), 2nd International Contest of Choral Composition'da (UAH, 2022) 6.lık ödülüne, 4th International Composition Competition New Music Generation'da 1.lık ödülüne ve AIMA 25. Yıl Bestecilik Ödülü'nde jüri özel ödülüne (2023) değer bulunmuştur.

Bugüne kadar Onur Türkmen, Mahir Cetiz, Yiğit Aydın, Michael Ellison, Ülkemin Akbaş, Pieter Snapper, Shih-Hui Chen, Hideki Kozakura, Michael Edward Edgerton, Samir Todeh-Tamimi, Kamran İnce, Gordon Kampe, Klaus Lang, Beat Furrer, Franck Bedrossian, Yann Robin, Francesco Filidei, Clemens Gadenstätter, Klaus Lang, Jean-luc Herve, Pierluigi Billone, Marco Stroppa, Martin Matalon, Mark Andre, Jérôme Combier gibi isimlerle çalışmış; 10., 11., 13. Sesin Yolculuğu: Genç Besteciler Festivali'ne (2017, 2018, 2021), The Second Everlasting Hope: Gustav Mahler & Terezin Composers Festival'e (2018), Bilkent Composition Academy'ye (2017-2019), İstanbul Bilgi Üniversitesi Bilgi Yeni Müzik Festivali'ne (2021), Barcelona Modern Academy'ye (2023) ve impuls Composition Academy'ye (2023) katılmıştır.

Katıldığı seminerler: Onur Türkmen, Tolga Yayalar, Mahir Cetiz, Pieter Snapper, Hanna Eimermacher, Noel Zahler, Eivind Buene, Stefan Lienenkamper, Ken Ueno, Michael Edward Edgerton, Hideki Kozakura, Helena Tolve, Kamran İnce, Tolga Tüzün, Leopold Hurt, Moritz Eggert, Franck Bedrossian, Yann Robin, Francesco Filidei, Clemens Gadenstätter, Klaus Lang, Marton Illes, Annesley Black, Min Tzao, Jean-luc Herve, Pierluigi Billone, Clara Ianotta, Bernard Lang, Marco Stroppa, Martin Matalon, Mark Andre, Jérôme Combier.

Bestecilikle ilgili elde ettiği tecrübesinin büyük bir kısmını İstanbul Composers Collective ile olan ilişkisiyle sağlamıştır. Bu kolektiften özellikle Mithatcan Öcal, Emre Dündar, Mehmet Ali Uzunselvi ve Uğurcan Öztekin'le yakın ilişki içerisinde. Besteci, arkadaşlarıyla yaptığı müzik sohbetleri ve paylaşımları doğrultusunda onları her zaman en değerli okulu ve yol arkadaşları olarak görür ve sevgili dostları Emircan Pehlivan ve Mithatcan Öcal'a teşekkür eder.

**EK**

Mithatcan Öcal

*Maschinenangst II*

- partisyon -

**Mithatcan Öcal**

**MASCHINENANGST II**

**for Orchestra**

**(2022)**

reproduction by the composer on the music composed in 2020

**Full Score**



Değerli arkadaşlarım Mösyö Emre Dündar, Ekselansları Mehmet Ali Uzunselvi ve Sayın Nele Wagner'e  
*to my dear friends Monsieur Emre Dündar, His Excellency Mehmet Ali Uzunselvi and Frau Nele Wagner*

Essen Filarmoni'nin mütevazî ve arkadaşça desteği ile WDR Senfoni Orkestrası tarafından  
*Musik der Zeit* festivali için ısmarlandı.  
Büyük maestro Emilio Pomarico Hazretleri tarafından yorumlandı.

*Commissioned by WDR Sinfonieorchester Köln with the friendly support of Philharmonie Essen  
for the Festival Musik der Zeit,  
under the direction of Emilio Pomarico.*

### Program Notes

'**Maschinenangst**' (*La mascherata degli impotenti*) is the most important part of the Italian futurist poet Ruggero Vasari's almost forgotten trilogy and it is built around a character that is not exactly a robot but more of a machine-human. *Maschinenangst* is a work that is related to the socio-economic world of post-war Europe in the 1920s via metaphors. Today what draws attention more than the play itself is the costume design for the play drawn by Vera Idelson; in addition to being first examples of fantasies built around mechanized human image, these drawings already have had a modernist quality to them, which will be very popular later on.

The piece is created with structured/crafted improvisational textures that vary sometimes with traditional composition techniques and sometimes with computing processes. The musical *metaphors* related to human and machine are thus symbolized; improvisation as a 'tainted' human being that is dominantly shaped with craft and machine work by the "creator."

Mithatcan Öcal

### İlk seslendiriliş

WDR Senfoni Orkestrası  
Hz. Emilio Pomarico, şef

5 Kasım 2022  
Köln Filarmoni Salonu  
Almanya *acı vatan*

### First Performance

WDR Symphony Orchestra  
Emilio Pomarico, conductor

5 November 2022  
*Philharmonie Köln*  
Germany

## Orchestra

**Piccolo** (doubling Flute)

**2 Flutes**

**2 Oboes** (plastic reed is required—e.g. bar no: 235)

**English Horn**

**2 Clarinets in B-flat**

**Bass Clarinet** (often in close association with the Bassoons)

**2 Bassoons**

**Contrabassoon**

**4 Horns**

*The horns sound a perfect 5th lower in both clefs. The players should be attentive on intonation shift when the notes are stopped with hand. When applying the hand mute (+) technique, the resultant timbre should be always "forced" and metallic.*

**Piccolo Trumpet in B-flat** (*senza sord.*)

**2 Trumpets in C** (mutes cup and straight, all metal)

*Mutes that significantly reduce the forceful dynamic and the penetrating color of the trumpet (wooden and plastic mutes) are not preferred. The purpose of using a mute is not to balance the intensity of the loudness in the relevant passages, but to provide color diversity. In cases where a straight mute is used, the expected result should always be piercing and metallic. Since the cup mute will reduce the level of the dynamic more, the performer must play extra loud to achieve the written dynamic level he will produce. Therefore, the expected result should be a somewhat "forced" and intense timbre when using a cup mute.*

**2 Tenor Trombones**

1. straight tenor (mute pixie +plunger), 2. tenor-bass (*senza sord.*)

*Although tenor trombones are of different types, they are sometimes written on the same staff. In this case, the straight tenor will always play the former, while the tenor-bass will always play the latter.*

**Bass Trombone** (*senza sord.*)

**Tuba** (mute straight)

**Timpani** (32-29-26-23-20)

**Percussions (5 Desks)**

*Playable by 3 performers, although ideal number for each desk is written.*

**Desk 1** (2 players are ideal)

**Triangle** (medium and large, all suspended)

**Guiro**

*It is encouraged to use different types of guiros for different sections. (Metal guiro, metal washboard, wood washboard etc.) Selection should be made from the instruments which has the most scratchy and fulfilling timbre.*

**Slapstick** (Whip, Peitsche)

*strong/loud enough to support tutti sforzandi*

**Cymbals a2** (*Becken a due*)

**Tenor Snare** (*Wirbeltrommel*) snares always on

**Vibraphone** (with motor)

**Tambourine**

**Castanets**

**Wind Chimes** (bamboo)

**Ratchet** (large and loud)

**Desk 2** (2 players are highly recommended)

**Snare Drum** (*Kleine Trommel*) snares always on

**2 Bongos**

**2 Congas**

**4 Toms** (small to large, to be tuned tightly)

*In some parts of the piece -e.g. bar 25 and continuing, Toms, Bongos-Congas and Snare Drum are used one after the other. If this section is played with two percussionists, the snare drum player continues to play with the sticks, while the second musician plays the Bongos and Congas with the hands.*

**Suspended Cymbal** (large)

**Crotales**

**Großes Osmanischer Schellenbaum**

*If the desk is played by two percussionists, the part played by the Osmanischer Schellenbaum can be doubled by the other musician with sleigh bells or "bendir" with snares on.*

**Desk 3** (1 player is ideal)

**Xylophone**

**Tubular Bells**

**Mark Tree**

**Symphonic Bass Drum**

*Mallet selections should be made in accordance with the musical nature of the sections in piece. The instrument should be easily adjustable so that in some sections the back is facing down, like the Timpani. Therefore, in some other sections, the drumhead of the instrument should be laid to face the audience so that the strong bass effect can be prominent.*

**Harp**

**Piano and Celesta** (one player)

**Minimum number of the string players:**

**14 Violins I**

**12 Violins II**

**12 Violas**

**10 Violoncellos**

**8 Contrabasses a5** (C-E-A-D-G)

## Notes

### Accidentals

♭ / ♮ / ♯ slightly lower-flat / neutral / sharp (only used for identifying the natural-harmonics of the horns)

♭ / ♮ quarter-tone-flat / three-quarter-tone-flat\*

♯ / ♮ quarter-tone-sharp / three-quarter-tone-sharp\*

\*Quarter tones are used in a small part of the piece by considering two different principles of thought:

#### 1. The idea of "repetition of the core sections" that is evident throughout the music:

Same sections played quarter-tone higher when repeated. For example, measures after measure 257 are essentially just playing the same passage a quarter-tone higher.

Clarinet 2 on bar 257 and after:



Violin I (solo 1) on bar 257 and after:



In such passages, the initial motifs of the quarter-tone march and the later repeating quarter-tone-up-motifs should always be played in the same rhythm and expression. Thus, the image of "an inanimate mechanical device in which an error suddenly appears in its wheels, but in which the error is somehow resolved and the movement evolves to the next one due to the heating caused by doing the same movement over and over" will be revealed.

In passages where this principle exists, the clarinets must always play quarter tones with proper fingerings. Since oboes will use plastic reeds in this area of the passages and finger systems may not work, they may have to find the exact pitches with lip pressure.

#### 2. Departure from a certain unison:\*

\*Quarter-tones that are positioned as the changes to existing pitch or as passing-consecutive notes:

The deflections in intonation can always be judged in relation to the starting point of the pitch. For wind instruments, quarter tones have to be executed sometimes by using the embouchure, sometimes with fingering and sometimes by a combination of both. All Performers should be investigated to realize these quarter-tones perfectly on *unisono* passages.

This principle is evident in measure 170 and later. (Departure from G)

## Performance

An aggressive, non-cautious, and arrogant interpretation should be determined in the passages with soloistic characteristics, although the loudness of the dynamics is written in many places at the same level as other instruments. In the cases where the instruments are not soloists but part of the group, the sound, loudness, and articulation behaviors should be in communication with the parts played by other instruments with as same expressions as possible. Therefore, the naturalness of the general output of the music should not be disturbed by any instrumental group, and an "isolating - alienating" impression should not be obtained.

On the other hand, the music was not orchestrated in such a way that instrument groups almost lost their character due to the need to balance with others. The trumpets should sound piercing and powerful, the clarinets should sound elegant and reedy, the horns should sound warm and filling, *etc.* That being said, instruments should not try to imitate their expressions with others, and should not hesitate to sound like *themselves*. The music often commits the one side or another dynamic spectrum (often endpoints; piano as a restraint, forte as a force) most of the time in the sense of the *classical period* of history. Except for the best-sounding dynamic spectrum of instruments, *mezzodynamic spectrum*s that cause uncertain, ponderous, or dull expressions are not preferred. Musicians should always play their instruments in the dynamic zone that is comfortable for them and brings out the best expression within that dynamic zone. As a result of the comfortable, self-confident and native performances of all instrumental groups, the orchestration will complete the work.

The written tempo values are the **slowest** for the piece to be played. When the music is played slower than the written tempo value, it loses its agile and combative spirit significantly. Since synchronization is very important in many parts of the music, the idea of beating the quaver instead of the crotchet may be considered if the problem is felt. The stop (comma) should never be made in the section transitions unless otherwise indicated. Therefore, even in general commas, it is important to not miss the feeling of the metric emphasis, as well as the articulating of the rhythmic divisions. The piece, by its very nature, flows very energetically, "rapid and non-stop" from beginning to end, and the musical ideas immediately connect to the one-other.

The score was written the way the musicians played it; no phrasing slurs were used. Non-slurred notes are always played *non-legato*.

**The score is transposed.**

**Duration: 18 minutes**



# Maschinenangst II

to WDR Symphony Orchestra Köln with Emilio Pomarico  
Sehr kraftvoll und selbstbewusst, immer auf der Zählzeit

Mithatcan Ocal

The score is divided into two systems, each with a tempo of  $\text{♩} = 70$ . The first system includes woodwinds, brass, and percussion. The second system includes the string section.

**System 1:**

- Woodwinds:** Piccolo, Flutes (1 & 2), Oboes (1 & 2), English Horn, Clarinets (B♭) (1 & 2), Bass Clarinet, Bassoons (1 & 2), Contrabassoon.
- Brass:** Horns (1-4), Piccolo Trumpet (B♭), Trumpets (C) (1 & 2), Tenor Trombones 1-2 (1: straight tone, 2: saxo-bass), Bass Trombone, Tuba.
- Percussion:** Timpani (medium cork mallets, III sempre (26) (glass)), Percussion 1 (Snare Drum), Percussion 2 (snare always on), Percussion 3 (Bass Drum, timpani mallets).
- Other:** Harp, Celesta.

**System 2:**

- Strings:** 14 Violins I (tutti div. a2), 12 Violins II (tutti div. a2), 12 Violas (tutti div. a2), 10 Violoncellos (tutti div. a2), 8 Contrabasses a5 (tutti div. a2).

**Tempo and Time Signatures:**  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{3}{8}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ .

**Performance Instructions:** *Sehr kraftvoll und selbstbewusst, immer auf der Zählzeit*. Includes dynamic markings (p, mf, f, ff, sf, sfz, sfz1, sfz2), articulation (pizz., arco, non div.), and specific techniques like "throat flutter" and "scratch tone behind the bridge".

3/4 32 3/4 7 3/4 5/16 3/4

Picc. *f* *pp non vib.* *f*

Fl. 1 *f* *pp non vib.* *f*

Fl. 2 *f* *pp non vib.* *f*

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Eng. Hrn. *f* throat flutter *mp* *mf* *f*

Cl. 1 *f* *p*

Cl. 2 *f* *mf* *p* *f*

B. Cl. *f* throat flutter *mp* *mf* *f*

Bsn. 1 *f* *ff* *f* *p* *f* *ff*

Bsn. 2 *f* *ff* *f* *p* *f* *ff*

Chbn. *f* *ff* *f* *f* *ff*

Hrn. 1 (a2) *sf* *sf*

Hrn. 2 (a2) *sf*

Hrn. 3 *sf*

Hrn. 4 *sf*

Tpt. 1 *sf* *sf*

Tbn. 1-2 *sf* *sf*

Timp. *mf* *p* *mp* *p* *mf*

Perc. 2 *sf* *sf*

Perc. 3 *mf* *pp* *mp* *p* *mf*

Harp *p*

Cel. *p*

Vln. I *f* *pizz.* *arco* *sf* *arco* *non vib.* *p* *Tutti* *f* *pizz.* *arco* *sf* *arco* *non div.* *f* *arco* *non div.* *f* *arco* *non div.* *f*

Vln. II *f* *arco* *non div.* *sf* *arco* *non div.* *p* *arco* *non div.* *f* *arco* *non div.* *f* *arco* *non div.* *f* *arco* *non div.* *f*

Vla. *f* *pizz.* *arco* *sf* *arco* *sf* *p* *p più* *ff* *f* *pizz.* *arco* *sf* *arco* *non div.* *f* *arco* *non div.* *f*

Vcl. *f* *pizz.* *arco* *sf* *arco* *sf* *p* *p più* *ff* *f* *pizz.* *arco* *sf* *arco* *non div.* *f* *arco* *non div.* *f*

Ch. *(l.h. pizz.)* *f* *pizz.* *arco* *sf* *arco* *p* *p più* *ff* *f* *(l.h. pizz.)* *f* *pizz.* *arco* *sf* *arco* *non div.* *f* *arco* *non div.* *f*

**System 1 (Measures 12-29):**  
 Time signatures: 3/4, 9/32, 3/4, 5/8, 3/4.  
 Perc. 1: *p non vib.*  
 Fl. 1, 2: *p non vib.*  
 Ob. 1, 2: *f*  
 Eng. Hn.: throat flutter (*mf* → *f* → *mf* → *f*)  
 Cl. 1, 2: *f*, *p*  
 B. Cl.: *mf*, *p*, throat flutter (*mf* → *f* → *mf* → *f*)  
 Bsn. 1, 2: *f*, *p*  
 Cbsn.: *fp*  
 Hn. 1, 2, 3, 4: *f*  
 Tpt. 1, 2: *f*, (2. sord straight)  
 Tbn. 1-2: *f*  
 Timp.: *p* → *mp* → *p* → *mf*  
 Perc. 2: (Bass Drum) *pp* → *mp* → *p* → *mf*; (Medium Tom, Bass Tom) *ff*  
 Perc. 3: (Bass Drum) *pp* → *mp* → *p* → *mf*; (Medium Tom, Bass Tom) *ff*  
 Hp.: *p*  
 Cel.: *p*  
**System 2 (Measures 30-34):**  
 Time signatures: 3/4, 9/32, 3/4, 5/8, 3/4.  
 Vln. I: 1. 3. *sof* *p* non vib.; 2. solo *pp*  
 Vln. II: *f* arco; *f* pizz.; *f* arco  
 Vla.: *p* arco; *p più* arco; *ff* arco; *f* pizz.; *ff* arco; *f* pizz.; *ff* arco; *p* arco; *p più* arco; *ff* arco  
 Vc.: *p* arco; *p più* arco; *ff* arco; *f* pizz.; *ff* arco; *f* pizz.; *ff* arco; *p* arco; *p più* arco; *ff* arco  
 Cb.: *f* arco; *f* pizz.; *ff* arco; *f* pizz.; *ff* arco; *p* arco; *p più* arco; *ff* arco  
 Tutti: *f* pizz.; *f* arco; *f* pizz.; *f* arco; *f* pizz.; *f* arco; *f* pizz.; *f* arco; *f* pizz.; *f* arco  
 Measure 32: *arco*, *non div.*  
 Measure 34: *f*

7 **Kräftig und voller Energie** 2/4

The score for Percussion and Celeste consists of several staves:

- Piccolo:** Two staves, measures 19-20, dynamic *f*.
- Flute:** Two staves, measures 19-20, dynamic *f*.
- Oboe:** Two staves, measures 19-20, dynamic *f*.
- English Horn:** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Clarinet:** Two staves, measures 19-20, dynamic *f*.
- Bass Clarinet:** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Bassoon:** Two staves, measures 19-20, dynamic *f*.
- Contrabassoon:** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Harp:** Two staves, measures 19-20, dynamic *f*.
- Piccolo Trumpet:** Three staves, measures 19-20, dynamic *ff*.
- Trumpet:** Two staves, measures 19-20, dynamic *ff*.
- Trombone 1-2:** Two staves, measures 19-20, dynamic *ff*.
- Bass Trombone:** One staff, measures 19-20, dynamic *ff*.
- Tuba:** One staff, measures 19-20, dynamic *ff*.
- Timpani:** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Snare Drum:** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Suspended Cymbal:** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Triangle (medium, large):** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Brass Beaters (metallic sound, high contact noise):** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Clarinete (with wood stick):** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.
- Change to the Piano:** One staff, measures 19-20, dynamic *f*.

7 **Kräftig und voller Energie** 2/4

The score for Violin, Viola, and Cello consists of six staves:

- Violin I:** Measures 19-20, dynamics *f*, *mf*, *f*, *ff*.
- Violin II:** Measures 19-20, dynamics *f*, *mf*, *f*, *ff*.
- Viola:** Measures 19-20, dynamics *f*, *mf*, *f*, *ff*.
- Violoncello:** Measures 19-20, dynamics *f*, *mf*, *f*, *ff*.
- Double Bass:** Measures 19-20, dynamics *f*, *mf*, *f*, *ff*.
- Contra Bass:** Measures 19-20, dynamics *f*, *mf*, *f*, *ff*.



3/4 2/4 3/4 3/8 3/4 2/4 3/4

Picc. *f* *non sil., immobile (senza dim./cresc.)* *come sopra* *f* *sf* *sf* *sf*

1 Fl. *f* *non sil., immobile (senza dim./cresc.)* *sf secco* *come sopra* *f* *sf* *sf*

2 Fl. *f* *sf secco* *f* *sf* *sf* *sf*

1 Ob. *unis. with the flutes* *f* *sf* *come sopra* *f* *sf* *sf*

2 Ob. *f* *sf* *f* *sf* *sf* *sf*

Eng. Hrn. *f* *sf* *f* *sf* *sf* *sf*

1 Cl. *f* *come sopra* *f* *sf* *sf* *sf*

2 Cl. *f* *ff* *f* *ff* *ff* *ff*

B. Cl. *ff secco* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

1 Bsn. *f* *come sopra* *f* *ff* *ff* *ff*

2 Bsn. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

Chsn. *ff* *buzz* *ff* *buzz* *ff* *buzz*

Picc. Tpt. *f ten.* *f ten.* *f ten.* *f ten.*

1 Tpt. *sf secco* *sf secco* *sf secco* *sf secco*

2 Tpt. *sf secco* *sf secco* *sf secco* *sf secco*

Tbn. 1-2 *sf secco* *sf secco* *sf secco* *sf secco*

Perc. 1 *Snare Drum (hands) →* *2 Bongos 2 Congas* *Snare Drum* *2 Bongos 2 Congas* *Snare Drum*

Perc. 2 *balance with the Piccolo* *f* *f* *f* *f*

Perc. 3 *Stylophone* *f* *f* *f* *f*

Hrp. *f* *f* *f* *f*

Pno. *f* *f* *f* *f*

Vln. I *arco* *pizz.* *non div.* *arco* *pizz.* *non div.* *arco* *pizz.* *non div.* *arco* *pizz.* *non div.*

Vln. II *arco* *pizz.* *non div.* *arco* *pizz.* *non div.* *arco* *pizz.* *non div.* *arco* *pizz.* *non div.*

Vla. *f* *f* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff*

Vc. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Cb. *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

3/4 Leidenschaftlich

Scherzhaft

36 Picc. *ff*  *dolce ff*

1 FL. *ff*  *sf sfccco dolce ff*

2 *ff*  *sf sfccco dolce ff*

1 Ob. *ff*  *sf sfccco dolce ff*

2 *ff*  *sf sfccco dolce ff*

Eng. Hrn. *ff*  *marc. dolce ff*  *ten., espress. ff*

1 Cl. *ff*  *sf marc. dolce ff*

2 *ff*  *sf dolce ff*  *flatterzunge*

B. Cl. *ff*  *sf dolce ff*

1 Bsn. *ff*  *marc. dolce ff*

2 *ff*  *f buzz dolce ff*

Chsn. *ff*  *f*

1 Hrn.  *f ff sf sfccco* *a2 ff marcioso*

2  *f ff sf sfccco* *a2 ff marcioso*

3  *f ff sf sfccco*

4  *f ff sf sfccco*

Picc. Tpt.  *ff ten. via ond. sf sfccco*

1 Tpt.  *sf sfccco*

2  *sf sfccco*

Tbn. 1-2  *sf sfccco*

B. Tbn.  *sf sfccco*  *f*  *brassy ff*

Perc. 1  *f*  *Change to the Stpstick (Pitche)*

Perc. 2  *f*

Perc. 3  *Sxylophone*  *f*  *Change to the Bass Drum*

Pno.  *sf*

3/4 Leidenschaftlich

Scherzhaft

Vln. I  *arco f ff*  *stop bow on string pizz. f*  *pizz. f*

Vln. II  *arco f ff*  *stop bow on string sf f*  *pizz. f*  *(pizz.) f*

Vla.  *pizz. arco f ff*  *stop bow on string sf*  *arco f*  *(pizz.) f*

Vcl.  *pizz. arco f ff*  *stop bow on string sf*  *pizz. f*  *(pizz.) f*

Cb.  *f*  *arco f ff*  *stop bow on string sf*  *pizz. f*

Musical score for a symphony orchestra, page 8. The score is divided into two systems, each with seven measures. The top system includes Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), English Horn, Clarinets (1 and 2), Bass Clarinet, Bassoons (1 and 2), Contrabassoon, Horns (1, 2, 3, 4), Trumpets (1 and 2), Trombones (1 and 2), and Percussion (1, 2, 3). The bottom system includes Violins (I and II), Viola, Violoncello, and Contrabass. The score features various dynamics (f, ff, sf, sfz), articulations (staccato, marcato), and performance instructions like 'humorcoll' and 'come sopra'. Time signatures include 2/4, 3/4, 3/8, 4/4, 3/4, 11/32, 4/4, and 3/4.



This page contains the musical score for measures 1 through 32. The score is organized into systems for various instruments. The top system includes Piccolo, Flutes (1 and 2), Oboes (1 and 2), English Horn, Clarinets (1 and 2), Bassoons (1 and 2), and Contrabass. The middle system includes Horns (1, 2, 3, 4), Trumpets (1 and 2), and Trombones (1 and 2). The bottom system includes Percussion (Snare Drum), Violins (I and II), Viola, Violoncello (Vc), and Contrabass (Cb). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note passages. Dynamic markings such as *f*, *ff*, and *sf* are used throughout. Performance instructions like *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *sf* *al tall.* are present. The time signature changes from 3/4 to 5/16, then to 4/4, and back to 3/4. The measure numbers 1, 16, 24, 32, and 40 are indicated at the top of the page.



Brutal und explodierent  
4/4 (♩ = 140)

2/4

A tempo, giusto  
♩ = 70

3/4

63

Picc. *f*, *mf*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

1. FL. *f*, *mf*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

2. FL. *f*, *mf*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

1. Ob. *f*, *mf*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

2. Ob. *f*, *mf*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

Eng. Hrn. *f*, *mf*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

1. CL. *f*, *mf*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

2. CL. *f*, *mf*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

B. Cl. *fff sempre*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

1. Bsn. *fff sempre*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

2. Bsn. *fff sempre*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

Chsn. *fff sempre*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

1. Hrn. *flutterzang.*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

2. Hrn. *flutterzang.*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

3. Hrn. *flutterzang.*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

4. Hrn. *flutterzang.*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

1. Tpt. *f*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

2. Tpt. *f*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

Tbn. 1-2 *f*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

Tba. *f*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

Temp. *f*

*ossia: roll II (bar 63 *f* dim., bar 64 *p* cresc. bar 65 *f*)*  
*less strong than others*  
 II III II III simile

Perc. 1 Triangle (medium) beginning of the next page

Perc. 2 Crotale (G2) beginning of the next page

Perc. 3 *brutale*

**Brutal und explodierent**  
4/4 (♩ = 140)

**A tempo, giusto**  
♩ = 70

*always with a nice and clean tone*  
*arco non rub.*  
1. 3. 5. 7. 9. *soli*

Vln. I *f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

Vln. II *f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

Vla. *f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*, *ff*, *molto f*

Vcl. *fff sempre*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

Ch. (Tutti div. a2) *fff sempre*, *ff*, *f*, *fp*, *ff*

This page of a musical score contains the following parts and markings:

- Picc.**: Piccolo part with dynamic markings *mf* *uh, leggero* and *ff*.
- Fl.**: Flute parts with dynamic markings *p* and *ff marc.*
- Ob.**: Oboe parts with dynamic markings *mf* *uh, leggero* and *ff cantabile*.
- Eng. Hn.**: English Horn part with dynamic markings *p* and *ff cantabile*.
- Cl.**: Clarinet parts with dynamic markings *ff solo in rilievo* and *ff accent sempre simile*.
- B. Cl.**: Bass Clarinet part with dynamic markings *ff solo in rilievo* and *ff accent sempre simile*.
- Bsn.**: Bassoon parts with dynamic markings *p* and *ff accent sempre simile*.
- Cbsn.**: Contrabassoon part with dynamic markings *p* and *sf sempre*.
- Hn.**: Horn parts with dynamic markings *mf dim. poco a poco* and *ff*.
- Picc. Tpt.**: Piccolo Trumpet part with dynamic markings *sf* and *ff*.
- Tpt.**: Trumpet parts with dynamic markings *mf* *uh* and *ff*.
- Tbn. 1-2**: Trombone parts with dynamic markings *p* and *ff*.
- B. Tbn.**: Baritone Trombone part with dynamic markings *sf* and *ff*.
- Tba.**: Tuba part with dynamic markings *sf* and *ff*.
- Temp.**: Timpani part with dynamic markings *sf*.
- Perc. 1**: Percussion 1 part with dynamic marking *mf* and instruction: *Triangle (medium) stronger contact noise than than the crotales (hit with the brass stick)*.
- Perc. 2**: Percussion 2 part with dynamic marking *mf* and instruction: *Change to the Snare Drum*.
- Vln. I**: Violin I part with dynamic markings *mf* *leggero* and *ff*.
- gli altri**: Other Violin parts with dynamic markings *mf* *leggero* and *ff*.
- Vln. II**: Violin II part with dynamic markings *mf* *leggero* and *ff*.
- Vla.**: Viola part with dynamic markings *f* and *ff*.
- Vc.**: Violoncello part with dynamic markings *mf* *leggero* and *ff*.
- Cb.**: Contrabass part with dynamic markings *mf* *leggero* and *ff*.

**Lunga (ca. 4'-7')**  $\frac{1}{4}$  ( $\text{♩} = 70$ )  $\frac{6}{8}$  ( $\text{♩} = 80$ )  $\frac{3}{4}$  ( $\text{♩} = 120$ ) **Tempo stabile** always very strong accent on each note **no fermata** G.P.

Picc. *mf rzh* *p* *ff* *fff* *ff*

1 Fl. *mf rzh* *p* *ff*

2 Fl. *p* *ff*

1 Ob. *mf rzh* *p* *ff*

2 Ob. *p* *ff*

Eng. Hn. *mf rzh* *p* *ff*

1 Cl. *mf rzh* *p* *ff* always very strong accent on each note perfect synchronisation with the Harp *gusto*

2 Cl. *mf rzh* *p* *ff* always very strong accent on each note

B. Cl. *mf rzh* *p* *ff* always very strong accent on each note

1 Bsn. *mf rzh* *p* *ff* *p*

2 Bsn. *mf rzh* *p* *ff* *fp*

Chsn. *mf rzh* *p* *ff*

1 Hrn. *mf rzh* *p* *ff*

2 Hrn. *mf rzh* *p* *ff*

3 Hrn. *mf rzh* *p* *ff*

4 Hrn. *mf rzh* *p* *ff*

Picc. Tpt. *mf rzh* *p* *ff* *morendo*

1 Tpt. *mf rzh* *p* *f* *change sord. (cap)*

2 Tpt. *mf rzh* *p* *f* *via sord.*

1 Tbn. *mf rzh* *p* *f*

2 Tbn. *mf rzh* *p* *f*

3 Tbn. *mf rzh* *p* *f*

4 Tbn. *mf rzh* *p* *f*

Timp. *mf rzh* *p* *f* *Triangle large*

Perc. 1 *mf rzh* *p* *f* *Snare drum* *ff piercing*

Perc. 2 *mf rzh* *p* *f* *Bass Drum*

Perc. 3 *mf rzh* *p* *f* *mf acce*

Hrp. *mf rzh* *p* *ff* perfect synchronisation with the Clarinet *gusto*

**Lunga (ca. 4'-7')**  $\frac{1}{4}$  ( $\text{♩} = 70$ )  $\frac{6}{8}$  ( $\text{♩} = 80$ )  $\frac{3}{4}$  ( $\text{♩} = 120$ ) **Tempo stabile**

Vln. I *mf rzh* *pp* *pizz.* *ff* 1. solo *f* *arco* *pizz.* 2. solo *f* *arco*

Vln. II *mf rzh* *pp* *arco* *ff* *f* 1. solo *f* *arco* *pizz.* 2. solo *f* *arco*

Vla. *mf rzh* *pp* *arco* *ff* *f*

Vcl. *mf rzh* *pp* *arco* *ff* *f*

Ch. *mf rzh* *pp* *arco* *ff* *f* 1. solo *f* *pizz.* *f non Lz.*

*Pupitre 1 (ossia: 1. solo) arco scratch tone behind the bridge.*

no fermata

81 Picc. G.P. CL. 1 G.P. 2 G.P. B. Cl. 1 G.P. 2 G.P. Ban. 1 G.P. 2 G.P. Hn. 1 G.P. Hp. G.P. Vln. I 1. solo G.P. 2. solo G.P. gli altri G.P. Vln. II 1. solo G.P. 2. solo G.P. gli altri G.P. Vla. (Pap. I) G.P. Vc. (Tutti unia.) G.P. Cb. (Tasto) G.P. *come sopra* *pizz.* *f non Lc.*

87 Picc. *fluttervange* *mf* Fl. 1 *cut immediately with tongue stop* *ff non vib.* *senza dim.* *ff* *pos.* 2 *cut immediately with tongue stop* *ff non vib.* *senza dim.* *ff* *pos.* Ob. 1 *(1.)* *cut immediately with tongue stop* *ff tutta la forza* *senza dim.* *ff* *pos.* Cl. 1 2 B. Cl. 1 2 Ban. 1 2 Hn. 1 *(1.)* Hp. *mf* Vln. I 1. solo 2. solo gli altri *arco* *p* Vln. II 1. solo 2. solo gli altri *pizz.* *f* Vla. (Pap. I) *ff* Vc. (Tutti unia.) Cb. (Tasto) *(non Lc.)* *f* *ff*

Plötzlich  $\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 140$   $\text{♩} = 70$  Tempo primo  $\text{♩} = 120$

52

Picc. *ff*

1. Fl. *ff*

2. Fl. *ff*

1. Ob. *ff*

2. Ob. *ff*

Eng. Hrn. *ff*

1. Cl. *ff*

2. Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

1. Bsn. *ff*

2. Bsn. *ff*

Chbn. *ff*

1. Hn. *ff*

2. Hn. *ff*

3. Hn. *ff*

4. Hn. *ff*

Picc. Tpt. *ff* *mf* *p.n. (position normal)*

1. Tbn. *ff*

2. Tbn. *ff*

Timp. *ff* *mezz.*

Hrp. *ff*

1. solo Vln. I *p cresc.* *ff* *pizz.* *f*

2. solo Vln. I *arco* *p cresc.* *ff* *pizz.* *f*

gli altri (div.) *div.* *p cresc.* *ff* *(unis.) pizz.* *f*

1. solo Vln. II *ff* *pizz.* *f*

2. solo Vln. II *ff* *pizz.* *f*

gli altri (div. a2) *ff* *pizz.* *f*

1. solo Vla. *arco* *p cresc.* *ff* *non div.* *f*

gli altri *arco* *p cresc.* *ff* *non div.* *f*

1. solo Vc. *P* *(pizz.)* *ff* *mp* *ff* *p* *cresc.* *ff* *pizz.* *f non Lc.*

1. solo Cb. *pizz.* *ff* *mp* *ff*

gli altri *ff* *mp* *ff*





**A tempo, ostinati e sonoro**  
♩ = 70

*sempre non rit.*

*multo f* *f* *p* *mf* *f* *p* *mf*

*non rit.* *ff* *mf* *p* *mf* *ff* *mf* *p* *mf*

*ff* *f* *ff* *mf* *p* *f* *mf* *p* *f*

*ff* *non legato* *f* *pp* *f* *pp* *f*

*f* *f* *pp* *f* *multo f* *f* *pp* *f* *multo f*

*p*

*fp* *fp* *fp* *fp*

*1-k (mix.)* *come sopra*

*1-k (mix.)* *come sopra*

*1-k (mix.)* *come sopra*

*1. 2. senza sord.*

*ff* *A tempo, ostinati e sonoro* *♩ = 70* *Tutti div. a2*

*arco, non rit.* *pp echo* *p* *pp* *mp* *pp*

*pizz.* *f* *pp* *arco, non rit.* *pp echo* *p* *pp* *mp* *pp*

*pizz.* *arco, non rit.* *pp echo* *p* *pp* *mp* *pp*

*pizz.* *f* *pp* *arco, non rit.* *pp echo* *p* *pp* *mp* *pp*

*arco* *ff poco a poco dim.* *p*

*pizz.* *arco* *p cresc.* *mf* *p cresc.*

*2 Bongos*  
*2 Congas*  
*rimshot*

113  $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$  (non rit.)  $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

Picc. *f* *p* *f* *p cresc. poco a poco* *f*

1 FL. *f* *p* *f* *f* *f* *p*

2 FL. *f* *f* *f* *f* *molto f*

1 Ob. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

2 Ob. *ff* *mf* *p* *ff* *ff* *mf* *p*

Eng. Hrn. *f* *pp* *mf* *p* *f* *pp* *f* *pp* *f*

1 Cl. *f* *f* *f* *f* *molto f*

2 Cl. *f* *f* *f* *f* *molto f*

B. Cl. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

1 Bsn. *f* *mf* *p* *f* *f* *p* *f*

2 Bsn. *f* *pp* *f* *molto f* *f* *pp* *f* *f* *f*

Chan. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f*

1 Hrn. *f* *f* *f* *f* *f*

2 Hrn. *tk* *pp* *f* *tk* *p*

3 Hrn. *tk* *pp* *f* *tk* *p*

4 Hrn. *tk* *pp* *f* *tk* *p*

Picc. Tpt. *p*

Tpt. 1-2 *p* *mf* *f* *p* *f* *p*

Tbn. 1-2 *p* *mf* *f* *p* *f* *p*

B. Tbn. *p*

Vln. I *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f*

Vln. II *pp* *mf* *pp* *mf* *pp* *f*

Vla. *f* *f* *f* *f* *arco, non div.* *pizz.* *f* *arco* *ff*

Vc. *f* *f* *f* *f* *arco, non div.* *pizz.* *f* *arco* *ff*

Cb. *mf* *p cresc.* *mf* *f* *fp* *cresc.* *mf* *f*

118

2/4 3/4 2/4 3/4 2/4 3/4

Picc. *p cresc. poco a poco* *f* *ff* *ff* *f* *poco a poco dim.* *morendo*

Fl. 1 *ff* *f* *p* *ff* *pass.* *f*

Fl. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Ob. 1 *ff* *ff* *p* *ff* *pass.* *ff* *poco dim.* *ff*

Ob. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Eng. Hrn. *> p* *f* *pp* *f* *p* *f* *pp* *f* *p*

Cl. 1 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cl. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

B. Cl. *ff* *f* *pp* *ff* *f* *pp* *ff*

Bsn. 1 *> p* *ff* *f* *p* *ff* *f* *p* *ff*

Bsn. 2 *ff* *f* *pp* *f* *ff* *f* *pp* *f* *ff*

Cbsn. *ff* *f* *pp* *f* *ff* *f* *pp* *f* *ff*

Hrn. 1 *f*

Hrn. 2 *sf* *pp* *t-k* *p* *sf* *morendo* *t-k* *p* *sf*

Hrn. 3 *sf* *pp* *t-k* *p* *sf* *morendo* *t-k* *p* *sf*

Hrn. 4 *sf* *pp* *t-k* *p* *sf* *morendo* *t-k* *p* *sf*

Picc. Tpt. *f* *pp* *quasi morendo* *pp* *poco cresc.* *p* *f* *mp* *morendo*

Tpt. 1-2 *f* *pp* *quasi morendo* *p* *f* *p* *quasi morendo* *p* *morendo*

Tbn. 1-2 *f* *pp* *quasi morendo* *p* *f* *mp* *p* *morendo*

B. Tbn. *f* *pp* *quasi morendo* *p* *f* *morendo* *p* *morendo*

Vln. I *< f* *p* *molto f* *p* *mf* *poco a poco dim.*

Vln. II *< f* *pp* *arco* *molto f* *p* *arco* *cresc.* *mf* *poco a poco dim.*

Vla. *pp* *f* *p* *pp* *molto f* *pp* *f* *pp* *mf* *pp*

Vcl. *ff* *ff* *mf* *p* *f* *ff* *ff* *mf* *p* *f* *ff* *ff*

Cb. *arco* *fp* *cresc.* *mf* *f* *arco* *fp* *cresc.* *mf* *f* *arco* *fp* *cresc.*

*(sempre non div.)* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

123

*flutter wings, non legato*

*flutter wings, non legato*

*flutter wings, non legato*

*flutter wings, non legato*

*flutter wings, non legato*

Picc.  
1  
2  
Ob.  
1  
2  
Eng. Hrn.  
1  
2  
Cl.  
1  
2  
B. Cl.  
1  
2  
Bsn.  
1  
2  
Cbsn.  
1  
2  
Hr.  
1  
2  
3  
4  
Picc. Tpt.  
Tpt.  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

*pp* *f* *ff* *pp* *f* *ff* *pp* *f* *ff*

*f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

*p* *f* *ff* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff*

*1. solo espress.* *2. solo pizz.* *1. solo espress.* *2. solo* *1. solo* *2. solo*

*pizz.* *Tutti* *Tutti* *Tutti* *Tutti*

*arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff*

*leather mallets* *Fenor Snare / Wildbassdrum* *roll* *L Tom* *roll*

*IV III II I*

Donnernd  
♩ = 48

2/4

Picc. *ff* *pp*

1 FL *f* *ff* *pp*

2 FL *f* *ff* *pp*

1 Ob. *f* *ff* *pp*

2 Ob. *f* *ff* *pp*

Eng. Hrn. *f* *ff* *pp*

1 Cl. *f* *ff* *pp*

2 Cl. *f* *ff* *pp*

B. Cl. *ff* *pp*

1 Bsn. *ff* *pp*

2 Bsn. *ff* *pp*

Cbsn. *ff* *pp*

Hrn. 1 *ff* *pp* *mf* *ff* *mf*

Hrn. 2 *ff* *pp* *mf* *ff* *mf*

Hrn. 3 *ff* *pp* *mf* *ff* *mf*

Hrn. 4 *ff* *pp* *mf* *ff* *mf*

Picc. Tpt. *ff* *pp*

1 Tpt. attach sword. (straight) *ff* *pp*

2 Tpt. attach sword. (straight) *ff* *pp*

Tbn. 1-2 *ff* *pp* *mf* *ff* *mf*

B. Tbn. *ff* *pp* *mf* *ff* *mf*

Tba. *ff* *pp* *mf* *ff* *mf*

Temp. *ff* *pp* *mf* *ff* *mf*

Perc. 1 (Tenor Snare) *ff* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *pp*

Perc. 2 (4 Tom) *ff* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *ff* *f* *pp*

Perc. 3 (Bass Drum leather mallets) *ff* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *ff* *f* *pp* *f* *pp*

2/4

3/4 Donnernd  
♩ = 48

Vln. I *p* *ff* *p* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

Vln. II *p* *ff* *p* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

Vla. *p* *mf* *ff* *pp* *f* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

Vc. *p* *mf* *ff* *pp* *f* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

Cb. *p* *mf* *ff* *pp* *f* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp* *ff* *pp*

Humorvoll

♩ = 72

4/4

Oscuro, subito

131

FL 1, 2

Ob. 1, 2

Eng. Hrn.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Bsn. 1, 2

Chan.

Hrn. 1, 2, 3, 4

Tpt. 1

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Timp. II C3

Perc. 1, 2, 3

Humorvoll

♩ = 72

4/4

Oscuro, subito

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

pizz.

arco

toss the bow

Fest  
♩ = 60

$\frac{3}{4}$

Leggero

137

Musical score for Percussion (Pec.), Flute (FL), Oboe (Ob.), English Horn (Eng. Hrn.), Clarinet (CL), Bass Clarinet (B. CL), Bassoon (Bsn.), and Contrabass (Cbsn.). The score includes dynamics such as *ff*, *p dolce, non rit.*, *p*, *mf*, and *pp*. A section of Clarinet is marked *solo in rilievo*. The percussion parts are marked *enter gently* with dynamics *p* and *ppp*.

Leggero

Fest  
♩ = 60

$\frac{3}{4}$

Musical score for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Cb.). The score includes dynamics such as *arco*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *pp*. Performance markings include *Leggero*, *espress. e rit.*, *immobilit.*, *pizz.*, and *arco*. The Viola and Cello parts feature *poco cresc.* markings.

Misterioso, subito

12/8 J. = 60

Change to the Flute (Piccolo plays as 3rd Flute)

142

3/4 1/4 J. = 48 2/4 3/8

Picc. *ff*

Fl. 1-2 *ff* *ff* *ff* *ff*

1. Ob. *ff*

2. Ob. *ff*

Eng. Hrn. *p poco cresc.* *mf* *ff*

1. Cl. *ff*

2. Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

1. Bsn. *f*

2. Bsn. *f*

Cbsn. *mf* *pp*

1. Hrn. *ff* *mf* *pp*

2. Hrn. *f* *mf* *pp*

3. Hrn. *f* *p* *mf* *pp*

4. Hrn. *f* *mf* *pp*

Picc. Tpt. *mf* *f* *pp*

1. Tpt. (sord. straight) *f* *mf* *pp*

2. Tpt. (sord. straight) *f* *mf* *pp* change sord. (cup)

Tba. *mf* *pp*

Temp. medium cork mallets *mf*

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

Hp. *f* *mf* *pp*

12/8 Misterioso, subito J. = 60

Vln. I *f* *p* *mp* *pp*

Vln. II *f* *p* *mp* *pp*

Vla. *p poco cresc.* *mp* *pp* *mf* *pp*

Vcl. *p poco cresc.* *mp* *pp* *mf* *pp*

Cb. *p poco cresc.* *mp* *pp* *mf* *pp*

*arco* *p* *mp* *pp*

*arco* *p* *mp* *pp*

*arco* *p* *mp* *pp*

*arco* *p* *mp* *pp*

*sempre non vib.* *pp* *mf* *pp*

*sempre non vib.* *pp* *mf* *pp*

*sempre non vib.* *pp* *mf* *pp*

*sempre non vib.* *pp* *mf* *pp*

*pp*





151 (a3) *flatter cunge*

Fl. 1-3 *ff* *morendo*

Eng. Hrn. *f* *ff*

1. Cl. *ff*

2. Cl. *ff*

B. Cl. *f* *f* *ff* *prominent bass*

1. Bsn. *f* *p*

2. Bsn. *f* *p*

Chsn. *f sempre* *f*

1. Hrn. *pp* *p*

2. Hrn. *pp*

3. Hrn. *pp* *p*

4. Hrn. *flatter cunge* *f* *pp* *p*

1. Tpt. *mf* *mf* *mf* *mf*

2. Tpt. *mf* *mf* *mf* *mf*

Tbn. 1-2 *p* *mf* *mf* *mf* *morendo*

Tbn. *pp* *p*

Timp. *mf* *mf* *(L. sempre)* *mf*

Perc. 1. *Vibraphone*

Hp. *[Ria] →*

Pno. *[Ria] →*

Vln. I *tremolo rapido, alla punta* *pp poco a poco cresc.* *mf* *morendo* *(pizz.)* *arco* *mp stacc.* *mf* *meno f* *tremolo rapido, alla punta* *pp poco a poco cresc.*

Vln. II *p* *pp* *fp* *mp stacc.* *(mp)* *pp*

Vla. *fp* *mp* *pp*

Vcl. *div.* *fp* *pizz.* *mf* *arco* *pp*

Cb. *pp cresc. poco a poco* *mf*

















**Presto**  
 $\frac{2}{4}$   $\text{♩} = 80$  **3**  
 $\frac{3}{4}$

Picc.  
 Ob. 1-2  
 Eng. Hn.  
 Cl. 1-2  
 B. Cl.  
 Bsn. 1-2  
 Cbn.  
 Hn. 1-2  
 Tpt. 1-2  
 Tbn. 1-2  
 Timp. *f* *f secco* *dim.* *movendo*

**Presto**  
 $\frac{2}{4}$   $\text{♩} = 80$  **3**  
 $\frac{3}{4}$

Vln. I (tutti unis.)  
 Vln. II (tutti unis.)  
 Vla. (tutti unis.)  
 Vc. (tutti unis.)  
 Cb. (tutti unis.)

**Stark**  
 $\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 140$

Picc.  
 Fl. 1-2  
 Cl. 1-2  
 B. Cl.  
 Bsn. 1-2  
 Hn. 1-2  
 Picc. Tpt.  
 Tpt. 1-2  
 Timp.  
 Perc. I (Vibraphone) *f* *f secco* *motor on, fast fan*

**Stark**  
 $\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 140$

Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vc.  
 Cb.

203

7/8      2/4      9/8      3/4      7/8      2/4

Picc. *fff*

Fl. 1-2 *fff*

Ob. 1-2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cl. 1-2 *fff* *fff* *fff* *fff* *fff* *fff*

B. Cl. *fff* *brutale*

Bn. 1-2 *fff* *brutale*

Cbn. *fff*

Hr. 1-2 *fff*

Picc. Tpt. *fff*

Tpt. 1-2 *fff*

Thn. 1-2 *fff* *brutale* *f*

B. Thn. *fff* *brutale*

Tha. *fff* *brutale* *senza sord.*

Temp. *fff* *accu*

Perc. 1 *fff* *brutale* *Vibraphone*

Perc. 2 *fff* *Brass Tom*

Perc. 3 *fff* *Brass Drum*

Pno. *fff*

Vln. I *fff* *accu*

Vln. II *fff* *accu*

Vla. *fff* *accu*

Vc. *fff* *accu*

Cb. *fff* *accu*

7/8      2/4      9/8      3/4      7/8      2/4

Meno mosso  $\text{♩} = 120$  Sospirando

2/4 7/8 5/4 4/4

Picc. *fff*

Fl. 1-2 *ff* *p*

Ob. 1 (1.) *ff* *p*

1. Cl. *ff* *p*

2. Cl. *ff* *p*

B. Cl. *ff*

Bsn. 1-2 *ff* *p*

Cbsn.

1. Hn. *ff* *p*

2. Hn. *ff* *p*

3. Hn. *ff* *p*

4. Hn. *ff* *p*

Picc. Tpt. *ff* *p*

Tpt. 1-2 *ff* *p*

Tbn. 1-2 1. *f*

Timp. (9) (6) *f*

Perc. 1 Change to the Guiro

Perc. 2

Perc. 3

Hp.  $\phi$

Pno.  $\text{6}^{\text{th}}$  *ff* *f solo* *ff* *pizz.*

Vln. I *pp dolce, arco* *div.* *ff* *p*

Vln. II *pp dolce, arco* *div.* *ff* *p*

Vla. *pizz.* *f* *unis. Pap. 1 arco* *ff secco* *Tutti unis.* *f* *p*

Vcl. *pizz.* *f* *arco* *f* *p*

Cb. *p dolce* *Tutti div. a2*



**Meno mosso**  $\text{♩} = 120$  **A tempo**  $\text{♩} = 70$  **Ummenschlich und barbarisch**

226

Picc. *ff*

Fl. 1-2 *a2* *f*

1. *Replace the reed, which sounds like a shrewish bagpipe, as if a beginner plays oboe. "Duck effect."  
(Cheap medium plastic reed, that allows to execute powerful staccatissimo on medium-high register.)  
Ersetzen Sie das Schilfrohr das wie ein schillerer Dudelsack klingt: als ob ein Anfänger Oboe spielt. "Einkniffelt."  
(Günstiges mittelgroßes Kunststoffrohr, das es ermöglicht, kraftvolles Staccatissimo auf einem mittelhohen Register auszuführen.)*

Ob. 1. *Replace the reed, which sounds like a shrewish bagpipe, as if a beginner plays oboe. "Duck effect."  
(Cheap medium plastic reed, that allows to execute powerful staccatissimo on medium-high register.)  
Ersetzen Sie das Schilfrohr das wie ein schillerer Dudelsack klingt: als ob ein Anfänger Oboe spielt. "Einkniffelt."  
(Günstiges mittelgroßes Kunststoffrohr, das es ermöglicht, kraftvolles Staccatissimo auf einem mittelhohen Register auszuführen.)*

2. *Replace the reed, which sounds like a shrewish bagpipe, as if a beginner plays oboe. "Duck effect."  
(Cheap medium plastic reed, that allows to execute powerful staccatissimo on medium-high register.)  
Ersetzen Sie das Schilfrohr das wie ein schillerer Dudelsack klingt: als ob ein Anfänger Oboe spielt. "Einkniffelt."  
(Günstiges mittelgroßes Kunststoffrohr, das es ermöglicht, kraftvolles Staccatissimo auf einem mittelhohen Register auszuführen.)*

Eng. Hrn.

1. *ff*

2. *ff*

CL 1. *pp* *echo* *morendo* *ff*

2. *pp* *echo* *morendo* *ff*

B. Cl. *ff*

Ben. 1-2 *a2* *p* *echo* *f* *marcato*

1. *ff*

2. *ff*

Chsn. *ff*

1. *fff* *senza dim.* *f*

2. *fff*

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Timp. *pp* *f* *inh*

Perc. 1 *Change to the Cymbals a2 (Boken a due)*

Perc. 2

Perc. 3

Hp. *ff*

**Meno mosso**  $\text{♩} = 120$  **A tempo**  $\text{♩} = 70$  **Ummenschlich und barbarisch**

1. solo *attach sord.* *con sord.* *p* *mf espress.* *via sord.* *senza sord.* *ff* *pizz.*

Vln. I 2. solo *attach sord.* *con sord.* *p* *mf espress.* *via sord.* *senza sord.* *ff* *pizz.*

gli altri *pizz.* *arco* *f* *senza sord.* *ff*

1. solo *attach sord.* *con sord.* *p* *mf espress.* *via sord.* *senza sord.* *ff* *pizz.*

Vln. II 2. solo *attach sord.* *con sord.* *p* *mf espress.* *via sord.* *senza sord.* *ff* *pizz.*

gli altri *mf* *pizz.* *arco* *f* *senza sord.* *ff*

Vla. *pizz.* *arco* *ff* *uniss. Pup. 1* *Tutti uniss.* *pizz. 1.h.* *ff* *oss.*

Vc. *pizz.* *arco* *f* *Tutti uniss.*

Ch. *mute* *f* *stcco* *f* *Tutti uniss.*



236 **ff** **3**/**4**

Picc. **ff**

1 FL.

2 FL.

1 Ob. *(rough timbre) →* *rapido* *rapido* *orchestral timbre with as well intonation as possible*

2 Ob. *(rough timbre) →* *rapido* *humorvoll* *(rough timbre)*

1 Cl. *(rough timbre) →* *orchestral timbre* **ff**

2 Cl. *(rough timbre) →* *orchestral timbre* **ff**

B. Cl.

Bsn. 1-2

Cbsn.

1 Hrn.

2 Hrn.

3 Hrn.

4 Hrn.

Picc. Tpt.

1 Tpt.

2 Tpt.

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tba.

Perc. 2 *(Square Drum rimshot)* **ff**

Hp. *non arpegg.*

Pno. *8<sup>va</sup>-1* *8<sup>va</sup>-1* *8<sup>va</sup>-1* *8<sup>va</sup>-1* *8<sup>va</sup>-1* *8<sup>va</sup>-1* *8<sup>va</sup>-1* *8<sup>va</sup>-1*

1. solo **ff**

Vln. I 2. solo **ff**

gli altri *(pizz.)*

1. solo **ff**

Vln. II 2. solo **ff**

gli altri **ff**

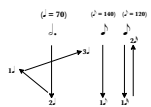
Vla. **ff**

Vcl. **ff**

Cb. **ff**

**ff** **ff** **ff** **ff** **ff** **ff** **ff** **ff**





no comma  
fermata breve

The last 8th beats to be little slower (ca: ♩ = 120)

3/4 3/4 1/8

*Picc.* 239 *ff* *non vib* *ff*

*Fl.* *ff* *rough timbre* *non vib* *mp echo* *ff*

*Ob.* *rough timbre* *fff boss.* *non vib* *mp echo* *f*

*Eng. Hn.* *orchestral timbre* *solo in rilievo* *rough timbre* *orchestral timbre* *solo in rilievo* *p* *ff*

*Cl.* *orchestral timbre* *fff boss.* *rough timbre* *fff*

*B. Cl.* *ff* *fp* *ff*

*Bsn.* *ff* *ff* *f*

*Chan.* *f* *ff* *f*

*Hn.* *(a2)* *3* *1.* *p echo* *(1.)* *f*

*Picc. Tpt.* *ff* *ff as strong as possible*

*Tpt.* *(sord. straight)* *f* *sf secco* *sf secco*

*Tbn.* *ff* *sf secco* *sf secco*

*B. Tbn.* *ff* *sf secco* *sf secco*

*Tba.* *(sord.)* *f* *sf secco* *sf secco*

*Timp.* *f* *medium flannel mallets* *f*

*Perc. 1* *Lambourne* *f*

*Perc. 2* *High Tom* *Medium Tom* *f*

*Perc. 3* *Mark Tree* *mf* *f* *ff*

*Hrp.* *E3* *mf* *f*

*Pno.* *f senza Ped.*

*Vln. I* *3/4* *no comma* *fermata breve* *3/4* *1/8* *3/4*

*Vln. I 2. solo* *arco* *ff* *non div.* *pizz.* *arco non div.* *pizz.*

*Vln. I 2. solo* *arco* *ff* *non div.* *pizz.* *arco non div.* *pizz.*

*Vln. I 2. altri* *f* *sf secco* *mf* *f*

*Vln. II* *f* *sf secco* *mf* *f*

*Vln. II 2. solo* *arco* *ff* *non div.* *pizz.* *arco non div.* *pizz.*

*Vln. II 2. altri* *f* *sf secco* *mf* *f*

*Vla.* *unis. Pup. 1* *arco* *ff* *non div.* *pizz.* *sf secco* *(pizz. ord.)*

*Vc.* *(pizz. ord.)* *arco* *ff* *non div.* *sf secco* *f*

*Cb.* *(pizz. ord.)* *f* *sf secco* *arco* *sf secco* *fp* *f*

**3/4 Tempo stabile (♩ = 70)**      **2/4**      **4/4**      **The last 8th beats to be little slower (ca: ♩ = 120)**      **4/4 1/4 8**

**Perc. 1** (Tambourin) *ff secco*  
**Perc. 2** (High Tom / Medium Tom) *ff*  
**Perc. 5** Change to the Bass Drum

**Harp** *ff*  
 buzz  
 CR - C2

**Piano** *ff*

**Violins**  
 1. solo *ff* (pizz.)  
 2. solo *ff* (pizz.)  
 gli altri *ff* (pizz.)  
 1. solo *ff* (pizz.)  
 2. solo *ff* (pizz.)  
 gli altri *ff* (pizz.)

**Vla.** *ff* (pizz.)  
*non arco*  
*div. f*

**Vc.** *ff*  
*poco a poco sul pont.*  
*lots of overtones → sul pont.*

**Cb.** *ff*  
*p poco cresc.*  
*div. f*

**Woodwinds**  
 Picc. *ff* (rough timbre) → *ff pass.*  
 Fl. 1, 2 *ff* (rough timbre) → *ff pass.*  
 Ob. 1, 2 *ff* (rough timbre) → *ff pass.*  
 Cl. 1, 2 *ff* (rough timbre) → *ff pass.*  
 B. Cl. *ff* (rough timbre) → *ff pass.*  
 Bsn. *ff*  
 Chsn. *ff*  
 Ha. 1, 2, 3, 4 *ff* (buzzing timbre / flutter/vibr.)  
 Picc. Tpt. 1, 2 *ff secco*  
 Tpt. 1, 2 *ff secco*  
 Tbn. 1, 2 *ff secco*  
 B. Tbn. 1, 2 *ff secco*  
 Tbn. *ff secco*  
 Tmp. *ff poco a poco dim. → al p*

**Brass**  
 Bsn. *mf* (prominent bass)  
 Chsn. *mf* (buzz sempre)  
 Ha. 1, 2, 3, 4 *ff* (buzzing timbre / flutter/vibr.)  
 Picc. Tpt. 1, 2 *ff secco*  
 Tpt. 1, 2 *ff secco*  
 Tbn. 1, 2 *ff secco*  
 B. Tbn. 1, 2 *ff secco*  
 Tbn. *ff secco*  
 Tmp. *ff poco a poco dim. → al p*

**Other**  
 Picc. *ff*  
 Fl. 1, 2 *ff*  
 Ob. 1, 2 *ff*  
 Cl. 1, 2 *ff*  
 B. Cl. *ff*  
 Bsn. *mf*  
 Chsn. *mf*  
 Ha. 1, 2, 3, 4 *ff*  
 Picc. Tpt. 1, 2 *ff secco*  
 Tpt. 1, 2 *ff secco*  
 Tbn. 1, 2 *ff secco*  
 B. Tbn. 1, 2 *ff secco*  
 Tbn. *ff secco*  
 Tmp. *ff poco a poco dim. → al p*



before:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  now:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$

Eher organisiert denn chaotisch

Tempo stabile ( $\text{♩} = 70$ )

$\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 104$

$\frac{2}{4}$

$\text{♩} = 70$

$\frac{3}{8}$

$\frac{3}{4}$

251

Picc.  $\text{ff}$

Fl. 1-2

1. *(rough timbre) →*  $\text{ff}$  *pos.* *extremely strong accents*

2. *(rough timbre) →*  $\text{ff}$  *pos.* *extremely strong accents*

Eng. Hn. *(orchestral timbre)* *rough timbre →*  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *extremely strong accents* *balance with the trombones* *p molto cresc.*  $\text{ff}$  *orchestral timbre →*

Cl. 1.  $\text{ff}$  *rough timbre →*  $\text{ff}$  *pos.* *extremely strong accents*

2.  $\text{ff}$  *rough timbre →*  $\text{ff}$  *pos.* *extremely strong accents*

B. Cl.  $\text{ff}$  *pos.* *f in rilievo*

1.  $\text{ff}$

2.  $\text{ff}$

3.  $\text{ff}$

4.  $\text{ff}$

Hn. 1.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

2.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

3.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

4.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

Tpt. 1.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

2.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

3.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

4.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

Tbn. 1.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

2.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

3.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

4.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

B. Tbn. 1.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

2.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

3.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

4.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

Tbn. 1.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

2.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

3.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

4.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

Timp.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf* *medium cork mallets*

Perc. 1. *(Cymbals a2 (Belen a dar))* *Change to the Tambourine* *Tambourine* *Geschütteltes uerbel*

Perc. 2.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf*

Perc. 3.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf* *change to the Mark Tree*

Pno.  $\text{ff}$  *pos.* *f sempre, stacc.* *balance with the trombones* *mf* *f senza Ped.*

Tempo stabile ( $\text{♩} = 70$ )

$\frac{3}{4}$   $\text{♩} = 104$

$\frac{2}{4}$

$\text{♩} = 70$

$\frac{3}{8}$

$\frac{3}{4}$

Eher organisiert denn chaotisch

1. solo  $\text{ff}$  *strong accents*

2. solo  $\text{ff}$  *strong accents*

gli altri *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents*

1. solo  $\text{ff}$  *strong accents*

2. solo  $\text{ff}$  *strong accents*

gli altri *(pizz.)*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents*

Vla.  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents*

Vc.  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents*

Cb.  $\text{ff}$  *strong accents* *pizz.*  $\text{ff}$  *strong accents* *f stacc.*  $\text{ff}$  *strong accents* *arco*  $\text{ff}$  *strong accents*

before:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  now:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$   
**Organisiert**  
♩ = 104

blend with violins (da II gli altri)  
non vib.

256  $\frac{3}{4}$

Picc. *(rough timbre) →* *fff* *boss.* *extremely strong accents* *p alho*

1 *(rough timbre) →* *fff* *boss.* *extremely strong accents*

2 *(rough timbre) →* *fff* *boss.* *extremely strong accents*

Eng. Hn. *balance with the trombones* *f sempre, stacc.*

1 *rough timbre →* *fff* *boss.* *extremely strong accents*

2 *rough timbre →* *fff* *boss.* *extremely strong accents*

B. Cl. *f in rilievo*

Chsn. *p* *cresc.* *mf*

1 *balance with the trombones* *mf sempre*

2 *mf sempre, stacc.*

3 *mf sempre, stacc.*

4 *mf sempre, stacc.*

1 *mf sempre, stacc.*

2 *mf sempre, stacc.*

B. Tbn. *mf sempre, stacc.*

2 *mf sempre, stacc.*

Thn. *(sord.)* *p poco cresc.* *via sord.* *mf*

Timp. *p*

Perc. 2 *f* *molto f*

Pno. *(f senza Ped.)*

$\frac{3}{4}$  **Organisiert** ♩ = 104

1. solo *pizz.* *ff*

Vln. I 2. solo *pizz.*

gli altri *(pizz.)* *mf*

1. solo *pizz.* *ff*

Vln. II 2. solo *pizz.* *ff*

gli altri *arco* *p alho*

Cb. *pizz.* *p* *f stacc.*

261

2/4      4/4      3/4

Picc. *(p echo)*

1 FL. *ff* *flattercunge* *f* *morendo*

2 FL. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

1 Ob. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

2 Ob. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

Eng. Hn. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

1 Cl. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

2 Cl. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

B. Cl. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

1 Bsn. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

2 Bsn. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

1 Cbsn. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

2 Cbsn. *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *ff sempre* *orchestral timbre with as well intonation as possible* *fp* *morendo*

1 Hrn. *ff* *morendo*

2 Hrn. *ff* *morendo*

3 Hrn. *ff* *morendo*

4 Hrn. *ff* *morendo*

1 Tpt. *ff* *morendo* *senza sord.* *ff in ritard.*

2 Tpt. *ff* *morendo*

1 Tbn. *ff* *morendo*

2 Tbn. *ff* *morendo*

B. Tbn. *ff* *morendo*

Perc. 1 *ff* *morendo* *change to the Suspended Cymbals*

Perc. 2 *ff* *morendo*

Perc. 3 *ff* *morendo*

Hrp. *ff* *morendo*

1. solo Vln. I *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

2. solo Vln. I *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

gli altri Vln. I *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

1. solo Vln. II *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

2. solo Vln. II *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

gli altri Vln. II *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

Vla. *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

Vcl. *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

Cb. *mf* *arco, non vlt.* *f* *piizz.*

*(p echo)*

*(arco)*

*(tutti)*

*finger tremolo*

*f dim.* *morendo*

266  $\text{♩} = 70$   $\frac{3}{8}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$  **Sehr kraftvoll**  $\frac{7}{8}$   $\text{♩} = 104$   $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$

Picc. *ff* *fluttercunge* *fff* *ff*

1 Fl. *dim.* *p* *morendo* *ff* *fluttercunge* *fff* *ff*

2 Fl. *dim.* *p* *morendo* *ff* *fluttercunge* *fff* *ff*

1 Ob. *change to the regular reed*

2 Ob. *change to the regular reed*

Eng. Hrn. *poco a poco dim.* *p* *morendo* *ff* *f*

1 Cl. *dim.* *p* *morendo* *ff* *fff*

2 Cl. *dim.* *p* *morendo* *ff* *fff*

1 B. Cl. *ff* *ff* *ff*

1 Bsn. *ff* *ff* *ff*

2 Bsn. *ff* *ff* *ff*

1 Cbsn. *ff* *ff* *ff*

1 Hrn. *a2* *ff* *Schulte. anf* *ff*

2 Hrn. *a2* *ff* *Schulte. anf* *ff*

3 Hrn. *a2* *ff* *Schulte. anf* *ff*

4 Hrn. *a2* *ff* *Schulte. anf* *ff*

1 Picc. Tpt. *dim.* *morendo* *ff* *Schulte. anf* *ff*

2 Picc. Tpt. *dim.* *morendo* *ff* *Schulte. anf* *ff*

1 Tpt. *dim.* *morendo* *sf secco* *senza sord.* *ff* *Schulte. anf* *ff*

2 Tpt. *dim.* *morendo* *sf secco* *senza sord.* *ff* *Schulte. anf* *ff*

1 Tbn. 1-2 *ff* *ff* *ff*

2 Tbn. 1-2 *ff* *ff* *ff*

1 Tbn. *ff* *mf* *ff*

2 Tbn. *ff* *mf* *ff*

1 Tba. *ff* *mf* *ff*

2 Tba. *ff* *mf* *ff*

1 Timp. *hard flamed mallets* *IV* *f* *pp*

2 Timp. *hard flamed mallets* *IV* *f* *pp*

Perc. 1 *f* *pp*

Perc. 2 *f* *pp*

Perc. 3 *Mark tree* *slanty* *p* *poco cresc.* *mp* *change to the Bass Drum* *f* *pp*

Hrp. *f* *lc. sempre* *pp*

1. solo Vln. I *arco* *p* *morendo* *sf arco* *ff* *f dolce, stacc.* *mf*

2. solo Vln. I *arco* *p* *morendo* *sf arco* *ff* *f* *pizz.* *mf*

gli altri Vln. I *arco* *p* *morendo* *sf arco* *ff* *div.* *(♩ ♩ ad lib., non tremolo)* *ff* *pizz.* *mf*

1. solo Vln. II *arco* *p* *morendo* *sf arco* *ff* *f* *pizz.* *mf*

2. solo Vln. II *arco* *p* *morendo* *sf arco* *ff* *f* *pizz.* *mf*

gli altri Vln. II *arco* *p* *morendo* *sf arco* *ff* *(♩ ♩ ad lib., non tremolo)* *ff* *pizz.* *mf*

1. solo Vla. *non vib.* *non div.* *sf* *ff* *(♩ ♩ ad lib., non tremolo)* *ff* *pizz.* *mf*

2. solo Vla. *non vib.* *non div.* *sf* *ff* *(♩ ♩ ad lib., non tremolo)* *ff* *pizz.* *mf*

gli altri Vla. *non vib.* *non div.* *sf* *ff* *(♩ ♩ ad lib., non tremolo)* *ff* *pizz.* *mf*

Vcl. *poco a poco dim.* *p* *morendo* *sf* *ff* *(♩ ♩ ad lib., non tremolo)* *ff* *pizz.* *mf*

Cb. *arco* *sf* *ff* *(♩ ♩ ad lib., non tremolo)* *ff* *mf*





**7**  
8 Con accuratezza

Guerriero  
(♩ = 104)

2/4

201

Picc. 1  
Fl. 1  
Fl. 2  
1  
Ob. 1  
Ob. 2  
Eng. Hn. *f*  
1  
Cl. 1  
Cl. 2  
B. Cl. *f*  
1  
Bsn. 1  
Bsn. 2  
Cbsn. *f*  
1  
Hrn. 2  
Hrn. 3  
Hrn. 4  
Picc. Tpt. 1  
Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tbn. 1-2  
B. Tbn.  
Tbn.  
Timp. *f*  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Prno. *f*

same section quarter-tone higher  
fingered quarter-tones (mix. with others)

same section quarter-tone higher  
fingered quarter-tones (mix. with others)

same section quarter-tone higher  
fingered quarter-tones (mix. with others)

same section quarter-tone higher  
fingered quarter-tones (mix. with others)

Regular reed *ff*  
Regular reed *ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
*ff*  
a2  
*ff*  
a2  
*ff*  
(senza sord.)  
*ff*  
*ff*  
*f*  
V wood mallets  
IV C (I-III a2)  
III C  
II  
*f*  
Cymbals a2  
*f*  
Großes Orchester Schellenbaum  
*f*  
Bass Drum  
*f*  
*ff*  
*ff*  
*ff*

**7**  
8 Con accuratezza

Guerriero  
(♩ = 104)

2/4

Vln. I (div.) pizz. *f*  
(div.) pizz. *f*  
(Tutti unis.) pizz. *f*  
Vln. II (pizz.) *f*  
Vla. (pizz.) *f*  
Vc. (pizz.) *f*  
Cb. (pizz.) *f*  
arco *ff*  
arco *ff*

| Un poco meno mosso   |                    | Tempo primo           | Un poco meno mosso   |  | Tempo primo           | Meno mosso           |               |   |
|----------------------|--------------------|-----------------------|----------------------|--|-----------------------|----------------------|---------------|---|
| $\frac{2}{4}$ ♩ = 96 |                    | $\frac{7}{8}$ ♩ = 104 | $\frac{2}{4}$ ♩ = 96 |  | $\frac{7}{8}$ ♩ = 104 | $\frac{2}{4}$ ♩ = 88 | $\frac{3}{4}$ |   |
| Picc.                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i> <sup>3</sup>                    |
| Fl. 1                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i> <sup>3</sup>                    |
| Fl. 2                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i> <sup>3</sup>                    |
| Ob. 1                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Ob. 2                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Eng. Hrn.            | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Cl. 1                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Cl. 2                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| B. Cl.               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Bsn. 1               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Bsn. 2               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Cbsn.                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Hrn. 1               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Hrn. 2               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Hrn. 3               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Picc. Tpt.           | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Tpt. 1               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i>                                  |
| Tpt. 2               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i>                                  |
| Thn. 1-2             | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f accent</i>                           |
| B. Thn.              | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i>                                  |
| Thn.                 | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i>                                  |
| Timp.                | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i>                                  |
| Perc. 1              | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i> (Cymbals 2)                      |
| Perc. 2              | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i> (Große Osmanischer Schellenbaum) |
| Perc. 3              | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i> (Bass Drum)                      |
| Pno.                 | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Vln. I               | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i> <sup>3</sup>                     |
| Vln. II              | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>f</i> <sup>3</sup>                     |
| Vla.                 | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Vc.                  | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |
| Cb.                  | [Musical notation] |                       |                      |  |                       |                      |               | <i>ff</i>                                 |

This page of a musical score, numbered 51, contains parts for various instruments and percussion. The score is divided into five measures, each with a different time signature: 3/4, 5/8, 3/4, 2/4, and 3/4. The instruments and their parts include:

- Picc.** Piccolo flute, starting at measure 292.
- Fl.** Flute 1 and 2.
- Ob.** Oboe 1 and 2.
- Eng. Hrn.** English Horn.
- Cl.** Clarinet 1 and 2.
- B. Cl.** Bass Clarinet.
- Bsn.** Bassoon 1 and 2.
- Cbsn.** Contrabassoon.
- Hrn.** Horn 1, 2, 3, and 4.
- Picc. Tpt.** Piccolo Trumpet.
- Tpt.** Trumpet 1 and 2.
- Tbn. 1-2** Tenor Trombone 1 and 2.
- B. Tbn.** Baritone Trombone.
- Tbn.** Trombone.
- Timp.** Timpani.
- Perc. 1** Percussion 1 (Cymbals).
- Perc. 2** Percussion 2 (Großes Osmanischer Schellenbaum).
- Perc. 3** Percussion 3 (Bass Drum).
- Pro.** Piano.
- Vln. I** Violin I.
- Vln. II** Violin II.
- Vla.** Viola.
- Vc.** Violoncello.
- Cb.** Contrabasso.

Dynamic markings such as *ff*, *f*, *fz*, and *accent* are used throughout. Performance instructions include "Cymbals at", "Change to the Triangle (large)", "Change to the Suspended Cymbal (large)", and "Change to the Xylophone". The score also includes various musical notations like triplets, accents, and articulation marks.

3/4

Violin solo should be audible

297

Picc. *ff*

1 *ff*

2 *ff*

1 *ff* *sempre Schalle auf*

2 *ff*

Eng. Hn. *ff*

1 *ff* *sempre Schalle auf*

2 *ff*

B. Cl. *ff* *accent*

1 *ff*

2 *ff*

Cbsn. *f senza accent* *ff* *f senza accent* *ff* *ff* *f senza accent*

1 *f senza accent*

2 *f senza accent*

Hn. (a2) *f senza accent* *mf*

3 *f senza accent* *mf*

4 *f senza accent* *mf*

Picc. Tpt. *mf* *f balance with others*

Tpt. 1-2 *fp* *fp*

Tbn. 1-2 *ff altissimo e marcato*

B. Tbn. *brassy* *ff altissimo e marcato*

Tbn. *brassy*

Timp. *ff altissimo e marcato* *medium flannel mallets* *mf*

Perc. 5 *f* *[Xylophone]*

3/4

Violin solo should be audible

Vln. I *f* *pizz.* *arco* *div. (1. solo / gli altri)* *1. solo* *ff in rilievo*

Vln. II *f* *pizz.* *gli altri* *(pizz.)* *mf*

Vla. *f* *pizz.* *mf*

Vc. *f* *ff* *f* *ff* *mf*

Cb. *f* *ff* *f* *ff* *mf*



no comma

Woodwind and Brass section including Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, Clarinet, Bass Clarinet, Bassoon, and Contrabass. Percussion includes Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, Timpani, and three types of Percussion (Triangle, Suspended Cymbal, and Symplophon). Dynamics range from *f* to *pppp*. Includes performance notes such as "medium-hard cork mallets" and "balance with winds".

no comma

String section including Violin I (solo and tutti), Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. Dynamics range from *f* to *mf*. Includes performance notes such as "arco" and "Tutti div. a2".



3/4 2/4 3/4 2/4

Picc. *f* *non vib., immobile (senza dim./cresc.)* *ff marcato* *f* *come sopra* *ff*

1 FL *f* *non vib., immobile (senza dim./cresc.)* *ff secco* *f* *come sopra* *ff secco*

2 FL *f* *ff secco* *f* *ff secco*

1 Ob. *unis. with the flutes* *ff* *ff marcato* *f* *ff cantabile in rilievo* *ff*

2 Ob. *f* *ff secco* *ff marcato* *f* *ff* *ff*

Eng. Hrn. *f* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

1 Cl. *f* *ff cantabile in rilievo* *ff* *f* *ff* *ff*

2 Cl. *f* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

1 B. Cl. *f* *ff* *ff* *f* *ff* *ff*

1 Bsn. *ff* *f* *ff* *f* *ff* *ff*

2 Bsn. *ff* *ff marcato* *ff* *ff* *ff marcato* *ff*

Cbsn. *ff* *ff* *buzz* *ff* *no buzz* *f*

1 Hrn. *mp*

2 Hrn. *mp*

3 Hrn. *mp*

Picc. Tpt. *f ten.* *f ten.*

Tpt. 1-2 *ff secco* *ff secco*

Tbn. 1-2 *ff secco* *ff secco*

Tba. *balance with others* *mf*

Perc. 1 *Snare Drum (hands)* *ff* *2 Bongos (2 Congas)* *f* *Snare Drum* *f*

Perc. 2 *ff* *f* *f*

Perc. 3 *Xylophone* *f* *f* *f*

Hrp. *f* *f* *f*

Pno. *synchronise with oboe* *ff* *ff marc.* *ff* *ff* *ff*

Vln. I *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f*

Vln. II *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f*

Vla. *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f*

Vcl. *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f*

Cb. *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f* *arco* *pizz.* *f*



321

**2/4**      **3/8**      **3/4**      **2/4**

Picc. *sf marcato* *come sopra* *ff* *Schallte auf*

1 Fl. *f* *come sopra* *ff* *ff*

2 Fl. *f* *come sopra* *ff* *ff*

Ob. 1 *p.n. (position normal)* *sf marcato* *ff* *ff* *Schallte auf*

Ob. 2 *p.n. (position normal)* *sf marcato* *ff* *ff* *ff* *(ff contabile in rilievo)* *Schallte auf*

Eng. Hrn. *p.n.* *f* *f* *ff* *ff* *Schallte auf*

Cl. 1 *p.n.* *f* *f* *ff* *ff* *Schallte auf*

Cl. 2 *p.n.* *ff* *f* *Batte zange* *ff* *ff* *Schallte auf*

B. Cl. *f* *f* *f* *f* *f*

Bsn. 1 *f* *ff* *f* *ff* *ff*

Bsn. 2 *f* *ff* *f* *ff* *ff*

Cbsn. *buzz* *f* *ff* *ff marcato* *no buzz*

Hrn. 1 *sf secco* *mp* *mp* *sf secco*

Hrn. 2 *sf secco* *mp* *mp* *sf secco*

Hrn. 3 *mp* *mp* *mp* *sf secco*

Hrn. 4 *mp* *mp* *mp* *sf secco*

Picc. Tpt. *f ten.*

Tpt. 1-2 *(1, 2. sord. straight)* *f ten.*

Tbn. 1-2 *sf secco* *sf secco*

Tbn. *sf secco*

Perc. 1 *Grim* *f* *mf*

Perc. 2 *2 Bongos* *2 Congas* *f* *mf*

Perc. 3 *Snare Drum* *f* *mf*

Hrp. *f* *ff* *ff*

Pno. *ff marc.* *f* *ff* *ff*

Vln. I *arco* *pizz.* *f* *arco* *f*

Vln. II *arco* *pizz.* *f* *arco* *f*

Vla. *arco* *pizz.* *f* *arco* *f*

Vcl. *pizz.* *arco* *f* *arco* *f*

Cb. *(pizz.)* *sf secco* *sf secco* *f* *sf secco* *(pizz.)* *sf secco*

326

**3/4** **2/4** **6/8**

Picc. *f marcato* *ff* *ff* *ff marcato*

1 FL. *ff* *ff* *ff* *ff marcato*

2 FL. *ff* *ff* *ff* *ff marcato*

1 P.B. *f marcato* *ff* *ff* *ff marcato*

2 P.B. *f marcato* *ff* *ff* *ff marcato*

1 Ob. *f marcato* *ff* *ff* *ff marcato*

2 Ob. *f marcato* *ff* *ff* *ff marcato*

Eng. Hrn. *f* *ff* *ff* *f*

1 Cl. *ff* *ff* *ff* *ff*

2 Cl. *ff* *ff* *ff* *ff*

1 B. Cl. *f* *ff* *ff* *f*

1 Bsn. *f* *ff* *ff* *f*

2 Bsn. *f* *ff* *ff* *f*

Cbsn. *f* *ff* *(no buzz)* *buzz*

1 Hn. *f* *ff* *ff* *ff*

2 Hn. *f* *ff* *ff* *ff*

3 Hn. *f* *ff* *ff* *ff*

4 Hn. *f* *ff* *ff* *ff*

Picc. Tpt. *f* *ff* *ff* *ff*

Tpt. 1-2 *f* *ff* *ff* *ff*

Tbn. 1-2 *f* *ff* *ff* *ff*

B. Tbn. *f* *ff* *ff* *ff*

Tba. *f* *ff* *ff* *ff*

Perc. 1 *f* *ff* *ff* *f*

Perc. 2 *f* *ff* *ff* *f*

Perc. 3 *f* *ff* *ff* *f*

Pno. *f marcato* *ff* *ff* *f marcato*

**3/4** **2/4** **6/8**

Vln. I *f* *f* *f* *f*

Vln. II *f* *f* *f* *f*

Vla. *f* *f* *f* *f*

Vcl. *f* *f* *f* *f*

Cb. *f* *ff* *ff* *ff*

*pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

*stop bow on string* *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff* *f*

*Tutti unis.*





Synchronisiert  
(♩ = 80)

3/4 9/8 6/8 3/4 8/8 3/4 3/4

3/4 9/8 6/8 3/4 8/8 3/4

Picc. *mf*

1. Fl. *fff* *mf*

2. Fl. *fff*

1. Ob. *fff* *mf* *p*

2. Ob. *fff* *mf* *p*

Eng. Hrn. *fff* *mf* *p*

1. Cl. *f*

2. Cl. *f*

B. Cl. *fff*

1. Bsn. *fff* *mf*

2. Bsn. *fff* *mf*

Cbsn. *fff* *mf* *mf*

1. Hrn. *ff* *a2*

2. Hrn. *ff* *a2*

3. Hrn. *ff* *a2*

4. Hrn. *ff* *a2*

Picc. Tpt. *p poco a poco cresc.* *mp* *1. con sord. (straight)*

Tpt. 1-2 *p poco a poco cresc.* *mp*

Tbn. 1-2 *ff*

B. Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp. *f*

Med. Tom  
Bass Tom

Perc. 2 *A* *A* *A* *A* *A* *A*

Perc. 3 *A* *A* *A* *A* *A* *A*

Pno. *mf*

Synchronisiert  
(♩ = 80)  
non div.  
col legno battuto

4/4 9/8 6/8 3/4 8/8 3/4

Vln. I *f* *non div. col legno battuto* *f* *col legno battuto*

Vln. II *f* *non div. col legno battuto* *f* *col legno battuto*

Vla. *pizz. mf* *scratch tone behind the bridge arco p* *pizz. mf* *pizz. mp*

Vc. *pizz. mf* *pizz. mf* *pizz. mp*

Cb. *pizz. mf* *pizz. mf* *pizz. mp*

Stark, fröhlich

3/8      3/4 (♩ = 120)      7/8 ♩ = 108 *schl. auf*      1/4      2/4 *schl. auf*      2/4      7/8

Picc. *f* *ff* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

1 Fl. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

2 Fl. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

1 Ob. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

2 Ob. *mf* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

Eng. Hrn. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

1 Cl. *f* *ff* *ff in riuco* *Schalls auf* *p.n.* *f* *ff* *Schalls auf* *p.n.*

2 Cl. *f* *ff* *ff in riuco* *Schalls auf* *p.n.* *f* *ff* *Schalls auf* *p.n.*

B. Cl. *f* *ff* *ff in riuco* *Schalls auf* *p.n.* *f* *ff* *Schalls auf* *p.n.*

1 Bsn. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

2 Bsn. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

Chsn. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

1 Hrn. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

2 Hrn. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

3 Hrn. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

4 Hrn. *f* *ff* *f* *ff in riuco* *f* *ff* *f*

Picc. Tpt. *mf molto cresc.* *ff* *via sord.*

Tpt. 1-2 *mf molto cresc.* *ff* *via sord.*

Tbn. 1-2 *ff*

B. Tbn. *ff*

Temp. *f* *mf*

Perc. 1 *f* *Cymbals a2* *Change to the Triangle*

Perc. 2

Perc. 3 *f* *Bass Drum*

Pno. *f* *ff*

Stark, fröhlich

3/8      3/4 (♩ = 120)      7/8 ♩ = 108 *non div.*      1/4 *pizz.*      2/4 *arco*      2/4 *pizz.*      7/8

Vln. I *molto f* *ff pizz.* *ord.* *non div.* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vln. II *molto f* *ff pizz.* *ord.* *non div.* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vln. *f* *ff* *ord.* *f* *arco* *f*

Vcl. *f* *ff* *ord.* *f* *arco* *f*

Cb. *f* *ff* *ord.* *f* *arco* *f*

555

**7/8** **1/4** **3/4**

**Sostenuto** no comma

Picc. *ff*

1 *f*

2 *ff*

1 *f*

2 *f*

Eng. Hrn. *f*

1 *schallig mf*

2 *schallig mf*

Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

1 *f*

2 *f*

Bsn. *f*

2 *f*

Cbsn. *f*

Hrn. *f*

Picc. Tpt. *f*

1 *mf*

2 *mf*

Timp.  $\phi$

Perc. 1 *p* *arpegg. fast*

Hp. *pp*

*Triangle (medium)*  $\phi$  Change to the Castanets

**7/8** **1/4** **3/4**

**Sostenuto** no comma

Vln. I *f* *arco* *pizz.* *arco* *pp* *pp*

Vln. II *f* *arco* *pizz.* *arco* *pp* *pp*

Vla. *f* *arco* *pizz.* *arco* *pp* *pp*

Vcl. *f* *arco* *pizz.* *arco* *pp* *pp*

Cb. *f* *arco* *pizz.* *arco* *pp* *pp*

*non div.*

*non div.*

*non vib.*

*f* *poco a poco dim.* *p*

*non vib.* (III)

*f* *poco a poco dim.* *p*

*f* *poco a poco dim.* *p*

*f* *pizz.* *pp* *pp sempre*

The Kalamatianós / Καλαματιανός

7/8 (♩ = 72)

Calmo

3/62

1 Fl. *mf* *(lm.)* *f*

2 Fl. *mf* *(lm.)* *f*

1 Ob. *mf* *(lm.)* *f*

2 Ob. *mf* *(lm.)* *f*

Eng. Hn. *f*

1 Cl. *p poco cresc. < mp* *f*

2 Cl. *p poco cresc. < mp* *f*

B. Cl. *p* *f*

1 Bsn. *p* *f*

2 Bsn. *p* *f*

Cbn. *f*

Timp. III Es *p*

Hp. *p*

The Kalamatianós / Καλαματιανός

7/8 (♩ = 72)

Calmo

*saltando* *p* *pp* *pizz.* *f*

Vln. I *saltando* *p* *pp* *non vib.* *pizz.* *f*

Vln. II *mp* *pizz.* *f* *arco, non vib.* *pp* *pizz.* *f*

Vla. *mp* *pizz.* *f* *arco, non vib.* *pp* *pizz.* *f*

Vc. *la metà pizz.* *f*

Cb. *pizz.* *f*



369 **2/4** **9** **6/8 Fandango**

Picc. *schallte mf* *ff* *schallte mf* *ff* *schallte mf* *ff*

1 FL *schallte mf* *ff* *schallte mf* *ff* *schallte mf* *ff*

2 FL *schallte mf* *ff* *schallte mf* *ff* *schallte mf* *ff*

1 Ob. *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

2 Ob. *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Eng. Hrn. *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

1 Cl. *Schallte mf* *ff* *Schallte mf* *ff* *Schallte mf* *ff*

2 Cl. *Schallte mf* *ff* *Schallte mf* *ff* *Schallte mf* *ff*

B. Cl. *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

1 Bsn. *ff* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

2 Bsn. *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Chsn. *f* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

1 Hrn. *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

2 Hrn. *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

3 Hrn. *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

4 Hrn. *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

1 Tpt. *mp* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

2 Tpt. *mp* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Tbn. 1-2 *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

B. Tbn. *mf* *ff* *f* *ff* *f* *ff*

Timp. *p* *p più*

Perc. 1 *f*

**2/4** **9** **6/8 Fandango**

Vln. I *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Vln. II *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Vla. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Vc. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

Cb. *f* *mf* *f* *mf* *f* *mf*

*1. solo arco* *Tutti pizz.* *arco* *non div.* *div.* *non div.* *div.*

*(la metà)* *Tutti* *la metà* *Tutti (pizz.)*

375

Picc. *p* *f* *mp*

1 Fl. *p* *mp*

2 Fl. *p* *mp*

1 Ob. *f* *mf* *mp* *sf*

2 Ob. *mf* *ff*

Eng. Hn. *f sempre* *ff*

1 Cl. *p* *p.n.* *poco a poco cresc.* *mf* *f* *ff* *Schallo auf* *p.n.*

2 Cl. *p* *p.n.* *poco a poco cresc.* *mf* *f* *ff* *Schallo auf* *p.n.*

B. Cl. *f sempre* *ff*

1 Bsn. *f sempre* *ff* *f*

2 Bsn. *f sempre*

Cbsn. *mf*

1 Hn. *p*

2 Hn. *(a2)*

3 Hn.

4 Hn.

Picc. Tpt. *p poco a poco cresc.* *f* *pp*

1 Tpt. *mp* *f* *Schallo auf (an.)* *Schallo auf*

2 Tpt. *f* *Schallo auf (an.)* *Schallo auf*

Perc. 1 *f* *ff*

Vln. I *non div.* *balance with the flutes* *mp* *mf* *ff* *arco* *pizz.* *f*

Vln. II *mf* *mf* *ff* *arco* *pizz.* *f*

Vla. *f* *ff* *mf*

Vc. *mf* *mf* *mf*

Cb. *mf* *mf* *Tutti div. a2*

Plötzlich

$\text{♩} = 72$

$\frac{3}{4}$

$\frac{2}{4}$

Musical score for the Percussion section, measures 381-410. The score includes parts for Piccolo, Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, English Horn, Clarinet 1 & 2, Bass Clarinet, Bassoon 1 & 2, Contrabassoon, Horns 1-4, Trumpets 1-2, Trombones 1-2, Tuba, Snare Drum, Bass Drum, and Piano. The tempo is marked  $\text{♩} = 72$ . The time signature changes from  $\frac{3}{4}$  to  $\frac{2}{4}$  at measure 410. Dynamics include *f*, *ff*, *fp*, *p*, and *sf tempo*. Performance instructions include *schalle auf*, *(stacc.)*, *poco a poco diminuendo*, and *Change to the Cymbals a2*.

Plötzlich

$\text{♩} = 72$

$\frac{3}{4}$

$\frac{2}{4}$

Musical score for the Violin and Viola sections, measures 381-410. The score includes parts for Violin I, Violin II, and Viola. The tempo is marked  $\text{♩} = 72$ . The time signature changes from  $\frac{3}{4}$  to  $\frac{2}{4}$  at measure 410. Dynamics include *f*, *mf*, *ff*, and *sf tempo, marcato*. Performance instructions include *(pic.)*, *arco*, and *sf tempo, secco*.

386

**2/4** **3/4** **6/8 (♩ = 48)**

**Woodwinds:** Picc., Fl. 1 & 2, Ob. 1 & 2, Eng. Hn., Cl. 1 & 2, B. Cl., Bsn. 1 & 2, Cbsn.

**Brass:** Tpt. 1 & 2, Tbn. 1-2, B. Tbn., Tba., Timp.

**Percussion:** Perc. 1, Perc. 2 (Snare Drum), Perc. 3 (Bass Drum), Perc. 5, Pno.

**Strings:** Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Ch.

**Dynamics:** *sf*, *p*, *p echo*, *sfmp*

**Performance Instructions:** *arco, marcato*, *Cambiati ad*

Can be also beated as  $\frac{3}{4}$

392

Picc.

1

2

FL

1

2

Ob.

Eng. Hn.

1

2

Cl.

B. Cl.

1

2

Bsn.

Chsn.

1

2

3

4

Hn.

1

2

Tpt.

1

2

Tbn. 1-2

B. Tbn.

Tbn. 3

V III 0 0 x4 V II III II II III V II III II II III V II III II II III

Timp.

Cymbals 02

Perc. 1

Snare Drum

Perc. 2

Bass Drum

Perc. 3

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

4

ff

(lan.)

f

(arco)

397  $\frac{3}{4}$  (♩ = 72)

Musical score for Percussion and Brass instruments. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Piccolo (Picc.), Flute 1 and 2 (Fl. 1, 2), Oboe 1 and 2 (Ob. 1, 2), English Horn (Eng. Hrn.), Clarinet 1 and 2 (Cl. 1, 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoon 1 and 2 (Bsn. 1, 2), Contrabassoon (Cbsn.), Horn 1, 2, 3, and 4 (Hn. 1-4), Trumpet 1 and 2 (Tpt. 1, 2), Trombone 1-2 (Tbn. 1-2), Bass Trombone (B. Tbn.), Tuba (Tbn.), and Timpani (Timp.). The Percussion section includes Cymbals 1 and 2 (Perc. 1), Snare Drum (Perc. 2), and Bass Drum (Perc. 3). The Piano (Pno.) part is also present. The second system includes Violin 1 (Vln. I), Violin 2 (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *ff* and *f*. The Timpani part includes Roman numerals (V, III, II, III) indicating specific drum strokes.

398  $\frac{3}{4}$  (♩ = 72)

Musical score for Violin and Cello/Double Bass instruments. The score is divided into two systems. The first system includes parts for Violin 1 (Vln. I) and Violin 2 (Vln. II). The second system includes parts for Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as *f* and *ff*. The Violin parts have a melodic line with many slurs and accents, while the Cello and Double Bass parts provide a steady accompaniment.

401

Picc.  
1  
2

Fl.  
1  
2

Ob.  
1  
2

Eng. Hrn.  
1  
2

Cl.  
1  
2

B. Cl.  
1  
2

Bsn.  
1  
2

Cbsn.  
1  
2

Hrn.  
1  
2  
3  
4

Picc. Tpt.  
1  
2

Tpt.  
1  
2

Thn.  
1  
2

B. Thn.  
1  
2

Tba.  
1

Timps.  
III E3 (medium flamed mallets) III  
f  
f

Perc. 1  
Cymbals a2  
Snare Drum

Perc. 2  
Bass Drum

Perc. 3

Pno.

Vln. I  
ff p cresc. ff p ff p

Vln. II  
ff p cresc. ff p ff p

Vla.  
ff ff

Vc.  
ff pizz.  
ff sempre pizz. (Tutti unis.)

Ch.  
ff sempre pizz. (Tutti unis.)  
ff sempre

balance with the Contrabassoon

attach sord. (straight)

attach sord. (straight)

pizz.

ff sempre  
mute all

ff sempre pizz. (Tutti unis.)

ff sempre pizz. (Tutti unis.)

Più mosso (♩ = 88)

405

Picc. 1 *ff* *f stacc.* *quasi echo* *molto f* *ff*

FL 2 *ff* *f stacc.* *quasi echo* *molto f* *ff*

Ob. 1 *ff* *f stacc.* *quasi echo* *molto f* *ff*

Eng. Hn. 2 *ff* *f stacc.* *quasi echo* *molto f* *ff*

Cl. 1 *fp* *f stacc.* *quasi echo* *molto f* *ff*

2 *fp* *f stacc.* *quasi echo* *molto f* *ff*

B. Cl. *fp* *f stacc.* *quasi echo* *molto f* *ff*

Bsn. 1 *ff* *ff*

2 *ff* *ff*

Cbsn. *fp*

Hn. 1 *fp* *balance with the winds*

2 *fp*

3 *fp*

4 *fp*

Picc. Tpt. 1

Tpt. 1

2

Tbn. 1

2

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Timp. *ff* II A3

Perc. 1 *ff* *arco* *ff*

Perc. 2 *ff*

Pno. *mf sempre*

Più mosso (♩ = 88)

Vln. I *ff* *mf* *pizz.* *arco* *p ten.* *p*

Vln. II *ff* *mf* *pizz.* *arco* *p ten.* *p*

Vla. *ff* *arco, espress.* *fp* *f* *molto f* *ff*

Vc. *ff* *arco* *fp* *f* *molto f* *ff*

Cb. *ff* *arco* *fp* *f* *molto f* *ff*



**Sehr kraftvoll**

$\text{♩} = 84 \quad \text{♩} = 80$

110

Picc. *ff*

1 Fl. *ff*

2 Fl. *ff*

1 Ob. *ff*

2 Ob. *ff*

Eng. Hrn. *ff*

1 Cl. *ff*

2 Cl. *ff*

B. Cl. *ff*

1 Bsn. *ff*

2 Bsn. *ff*

Chan. *ff*

1 Hn. *ff*

2 Hn. *ff*

3 Hn. *ff*

4 Hn. *ff*

Picc. Tpt. *ff*

1 Tpt. *f* con sord. (straight)

2 Tpt. *f* con sord. (straight)

1 Tbn. *f*

2 Tbn. *f*

B. Tbn. *f*

Tbn. *f*

Timp. *f* hard flannel mallets III

Perc. 1 *f*

Perc. 2 *f*

Perc. 3 *f*

Harp.

Pno. *ff*

*Libero*

*Flutter tongue*

*non leg.*

*soft*

*strong*

*mp*

*mf*

*ff*

*molto f*

**Sehr kraftvoll**

$\text{♩} = 84 \quad \text{♩} = 80$

1 Vln. I *ff*

2 Vln. I *ff*

1 Vln. II *ff* arco

2 Vln. II *ff* arco

Vla. *ff*

Vcl. *ff* arco

Cb. *ff*

*non div.*

*sempre non div.*

3/8 (♩ = 54) 6/8 "Nelliesong"

3/8

6/8

3/8

4/4

Picc. 1/1

Fl. 1 *p dolce*

Fl. 2

Ob. 1 *p dolce*

Ob. 2

Eng. Hrn. *p dolce*

Cl. 1 *p dolce*

Cl. 2 *p dolce*

B. Cl.

Bsn. 1 *p dolce*

Bsn. 2

Chsn. *pp cello*

Hrn. 1

Hrn. 2

Hrn. 3

Hrn. 4

Picc. Tpt. 1

Tpt. 1

Tpt. 2

Tbn. 1

Tbn. 2

B. Tbn. 1

B. Tbn. 2

Tbn. *pp cello*

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Hr. *mf dolce, in rilievo*

Pno. *[2da]*

3/8 (♩ = 54) 6/8

3/8

6/8

3/8

4/4

Vln. I *pizz. pp*

Vln. II *pizz. p*

Vla. *arco p*

Vc. *pizz. p*

Cb. *p l.c.*

Tempo primo, maestoso

4/4 = 88 *flutter-cumg* = 84 = 80 = 76 = 72 *immobile (senza dim. until the very end)*

Picc. *ff* *flutter-cumg* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Fl. 1 *ff* *flutter-cumg* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Fl. 2 *ff* *flutter-cumg* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Ob. 1 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Ob. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Eng. Hrn. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cl. 1 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cl. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

B. Cl. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Bsn. 1 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Bsn. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cbsn. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Hrn. 1 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Hrn. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Hrn. 3 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Hrn. 4 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Picc. Tpt. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tpt. 1 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tpt. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. 1 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. 2 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

B. Tbn. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tbn. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Timp. *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Perc. 1 *mp* *mf* *f* *mf* *ff* *ff* *ff*

Perc. 2 *mp* *mf* *f* *mf* *ff* *ff* *ff*

Perc. 3 *mp* *mf* *f* *mf* *ff* *ff* *ff*

Hrp. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Pno. *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Tempo primo, maestoso

4/4 = 88 = 84 = 80 = 76 = 72 *no bow change*

Vln. I *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *no bow change*

Vln. II *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *no bow change*

Vln. III *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *no bow change*

Vln. IV *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *no bow change*

Vc. *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *no bow change*

Cb. *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *arco* *ff* *no bow change*

4/4      4/4

Picc. 1, 2

Fl. 1, 2

Ob. 1, 2

Eng. Hn.

Cl. 1, 2

B. Cl.

Bsn. 1, 2

Cbn.

Hn. 1, 2, 3, 4

Picc. Tpt. 1, 2

Tpt. 1, 2

Tbn. 1, 2

B. Tbn.

Tbn.

Timp. medium flannel mallets

Perc. 1 Wind Chimes bamboo

Perc. 2 Medium Tom, Bass Tom

Perc. 5 Bass Drum, prominent bass

Hp. gliss.

Vln. I, II

Vla.

Vc. nois. vib.

Cb. nois. vib.

*ff*, *f*, *mf*, *mp*, *pp*

*gliss. on harmonics*, *ff in rilievo*, *p poco cresc.*, *mf*, *pp*

*stronger than the Tuba*

*medium flannel mallets*, *Wind Chimes bamboo*, *Medium Tom*, *Bass Tom*, *Bass Drum*, *prominent bass*, *gliss.*, *poco rit.*

*Ls. sempre (let it fade off by itself)*

1/4      4/4

1/8 2/4 4/4 1/8 1/4 5/4

This musical score is for a large orchestra and woodwind section. It is divided into several systems of staves. The top system includes Piccolo (Picc.), Flutes (Fl. 1 and 2), Oboes (Ob. 1 and 2), English Horn (Eng. Hn.), Clarinets (Cl. 1 and 2), Bass Clarinet (B. Cl.), Bassoons (Bsn. 1 and 2), and Contrabassoon (Chbn.). The second system includes Horns (Hn. 1, 2, 3, 4), Piccolo Trumpets (Picc. Tpt. 1, 2), Trumpets (Tpt. 1, 2), Tenors (Tbn. 1, 2), Baritone (B. Tbn.), Trombone (Tbn.), and Timpani (Timp.). The third system includes Percussion 1 (Perc. 1), Percussion 2 (Perc. 2), and Percussion 3 (Perc. 3). The bottom system includes Violins I and II (Vln. I, II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score features complex rhythmic patterns, dynamic markings (e.g., *ff*, *f*, *mf*, *fp*), and performance instructions such as *sempre non div.*, *inches large and loud*, *March Drum*, *Medium Tom Bass Tom*, and *arco*. The time signature changes from 1/8 to 2/4 to 4/4, then back to 1/8, 1/4, and 5/4.

Schalkhaft

1/4 2/4 4/4 ♩ = 104

2/4

437 *non legato* *f* *ff* *ff* *f giocoso*

Picc. 1 *come un'aciacatura t-k*

FL. 1 *non legato* *f* *ff* *ff* *f giocoso*

2 *come un'aciacatura t-k*

Ob. 1 *non legato* *f* *ff* *ff* *f giocoso*

2 *acerbic tone staccatissimo, acerbic tone*

Eng. Hrn. *fp* *ff* *ff* *f giocoso*

Cl. 1 *non legato* *f* *ff* *ff* *f giocoso*

2 *ff* *ff* *f giocoso*

B. Cl. *ff* *ff* *f giocoso*

Bsn. 1 *non legato* *f* *ff* *ff* *f giocoso*

2 *fp*

Cbsn. *fp*

Hrn. 1 *mf* *sf*

2 *mf* *sf*

3 *mf* *sf*

4 *mf* *sf*

Tpt. 1 *mf* *ff* *ff* *ff*

2 *fp* *ff* *ff* *ff*

Tbn. 1 *ff*

2 *ff*

B. Tbn. *ff*

Tba. *ff*

Temp. *ff* *ff* *ff*

**II Bb**

Perc. 1 *Medium Tom* *Snare Drum*

Perc. 2 *Bass Drum*

Perc. 3

1/4 2/4 4/4 ♩ = 104 Schalkhaft 2/4

Vln. I *fp* *ff* *ff* *f giocoso*

Vln. II *fp* *ff* *ff* *f giocoso*

Vla. *fp* *mf* *ff* *molto f*

Vc. *fp* *mf* *ff* *molto f*

Cb. *fp* *p* *mf* *f giocoso*

*pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

*nearby large and loud*

4/2     4/4     2/4     3/4     2/4

Picc. *ff*

1 FL *ff* 3

2 FL *ff* 3

1 Ob. *ff* 3

2 Ob. *ff* 3 *come sopra*

Eng. Hrn. *ff in.* *ff* *f* *ff*

1 CL *ff* 3

2 CL *ff* 3

B. Cl. *ff in.* *ff* *f* *ff*

1 Bsn. *ff in.* *f* *ff* *f* *ff*

2 Bsn. *ff in.* *ff* *ff*

Chan. *ff* *ff* *f (m.)* *ff*

1 Hn. *f*

2 Hn. *f*

3 Hn. *f*

4 Hn. *f*

1 Tpt. (sord. straight) 1-k-t *f*

2 Tpt. (sord. straight) 1-k-t *f*

Tbn. *mf*

Temp. (medium flamed mallets) (II) III *mf*

Perc. 1 *f* [Error Snare]

Perc. 2 *f* [Snare Drum]

Vln. I *f*

Vln. II *ffp* 3 (c) *f sempre*

Vla. *f* (c) *f* arco (non div.) *ff*

Vcl. *f*

Cb. *f*

4/4                      2/4                      3/4

Picc. *f* *ff* *mf* *ff* *ff sempre*

Fl. 1 *ff* *mf* *cresc.* *f* *ff sempre*

Fl. 2 *ff* *mf* *cresc.* *f* *ff sempre*

Ob. 1 *ff* *mf* *cresc.* *f* *ff sempre*

Ob. 2 *ff* *mf* *cresc.* *f* *ff sempre*

Eng. Hn. *ff* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Cl. 1 *ff* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Cl. 2 *ff* *mf* *cresc.* *f* *ff*

B. Cl. *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Bsn. 1 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Bsn. 2 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Cbsn. *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Hr. 1 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff sempre*

Hr. 2 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff sempre*

Hr. 3 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff sempre*

Hr. 4 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff sempre*

Tpt. 1 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Tpt. 2 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Tbn. 1-2 *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

B. Tbn. *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Tba. *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

Timp. II Cs, III C IV F, *f*

Perc. 1 *f* *ff sempre*

Perc. 2 *f* *ff sempre*

Perc. 5 *f* *ff*

Pno. *f* *ff*

Vln. I *f* *mp poco cresc.* *mf* *poco cresc.* *f pass. (alla punta)* *ff sempre*

Vln. II *f* *mp poco cresc.* *mf* *poco cresc.* *f pass. (alla punta)* *ff sempre*

Vla. (non div.) *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

Vc. *f* *ff* *ff* *ff* *ff*

Cb. *f* *mf* *cresc.* *f* *ff*

4/4                      2/4                      3/4

*alla punta* *non div.* *ord.*



Musical score for measures 433 to 437. The score includes parts for:
 

- Flute (Fl.) 1 and 2
- Oboe (Ob.) 1 and 2
- English Horn (Eng. Hrn.)
- Clarinet (Cl.) 1 and 2
- Bass Clarinet (B. Cl.)
- Bassoon (Bsn.) 1 and 2
- Contrabassoon (Cbssn.)
- Horn (Hrn.) 1, 2, 3, and 4
- Trombone (Tpt.) 1 and 2
- Tuba (Tbn.) 1-2
- Bass Trombone (B. Tbn.)
- Tuba (Tbn.)
- Timpani (Timp.) with mallet patterns: IV, II, III, III, III, II
- Percussion 1 (Perc. 1) with Tenor Snare
- Percussion 2 (Perc. 2) with Snare Drum
- Percussion 3 (Perc. 3) with Bass Drum
- Piano (Pno.)
- Violin I (Vln. I) (non div.)
- Violin II (Vln. II) (non div.)
- Viola (Vla.)
- Cello (Vcl.)
- Double Bass (Cb.)

 Dynamics and performance markings include:
 

- mf* (mezzo-forte)
- cresc.* (crescendo)
- f* (forte)
- ff* (fortissimo)
- sf* (sforzando)
- sf sempre* (sforzando sempre)
- f marc.* (forte marcato)
- mf marc.* (mezzo-forte marcato)
- ff* (fortissimo)
- mf* (mezzo-forte)
- cresc.* (crescendo)
- f* (forte)
- ord.* (ordinario)
- mp marc.* (mezzo-piano marcato)
- poco cresc.* (poco crescendo)
- f poss.* (forte possibile)
- ff sempre* (fortissimo sempre)
- ff* (fortissimo)
- mf* (mezzo-forte)
- cresc.* (crescendo)
- f* (forte)
- ff* (fortissimo)

Vivo, fervido

458

Picc.  
1  
2  
Fl.  
1  
2  
Ob.  
1  
2  
Eng. Hn.  
1  
2  
Cl.  
1  
2  
B. Cl.  
1  
2  
Bsn.  
1  
2  
Cbsn.  
1  
2  
3  
4  
Hn.  
1  
2  
Tpt.  
1  
2  
Tbn. 1-2  
B. Tbn.  
Tuba  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Pno.

Vivo, fervido

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

**A tempo, codetta**  
 2/4 ♩ = 70

**Leicht, dolce**  
 #70

[18']  
 Istanbul  
 17 IV 2022 - 5 V 2022  
 Bremen  
 10 V 2022 - 7 VI 2022  
 Istanbul  
 10 IV 2022 - 27 V 2022